

# محاضرات في الأدب ومذاهبه

ألقاها

الدكتور

محمد ميناؤور

[ على طلبه قسم الدراسات الأدبية واللغوية ]

١٩٥٥

١٩٥٥



## الأدب ومذاهبه



# محاضرات في الأدب ومذاهبه

أقامها

الدكتور

محمد میندور

[ على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية ]

١٩٥٥



## مقدمة

لا شك أن الأدب العربي الحديث قد تأثر بالأدب الغربية تأثراً يفوق تأثره بالأدب العربية القديمة، وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربي، سواء بواسطة المبشرين والمحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا إلى بلاد العرب، أو بواسطة البعثات العلمية التي أرسلتها البلاد العربية إلى البلاد الغربية، وأخيراً بواسطة أبناء العرب الذين نزحوا إلى المهاجر الغربية وكان هذا التأثير إما عن طريق الترجمة، وإما عن طريق القراءة في اللغات الأصلية للأدب الغربية. وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هي أكثرها تأثيراً في الأدب العربي الحديث، لأن للأدب - كما هو معلوم - خصائص فنية وثيقة الاتصال باللغة التي تكتب بها، وهي في الغالب تفقد هذه الخصائص عند الترجمة، كما يصعب فهمها وإدراك حقيقتها عند الحديث عنها حديثاً نظرياً إلى من يجهلون لغاتها الأصلية.

كل هذه البديهيّات تفسر لنا لماذا حرص المعهد هذا العام على أن نحدثكم عن مذاهب الأدب الغربية التي أخذت تشيع في أدبنا العربي المعاصر فيجاد أو يساء فهمها وبخاصة بعد أن لاحظنا أن كل حركات التجديد التي نشأت في الأدب العربي المعاصر إنما تستمد في الغالب وحما من الأدب الأجنبية وإذا كانت مهمة هذا المعهد الأساسية هي دراسة حضارة العرب المعاصرة من كافة نواحيها، فإن مما لا شك فيه أن اتجاهات الأدب الغربي ومذاهبه قد تغلغت في هذه الحضارة بحيث أصبحت أو سوف تصبح جزءاً منها لا يقل أهميته في تكوينها عن العنصر الأدبي القديم الذي يتمثل في حركة البعث الضخمة التي قام بها العرب في العصر الحديث.

والواقع أن الأدب العربي المعاصر إنما قام على هذين الأساسين وهما: بعث الأدب العربي القديم ثم التأثر بالأدب الغربية والاخذ عنها. وإذا

لا حظنا أن حركات التجديد المستوحاة من الآداب الغربية قد كتب لها دائماً الانتصار استطعنا أن نقدر الأهمية التي نعلقها على دراسة مذاهب الأدب الغربي التي أصبحت موجها رئيسياً لأدبنا المعاصر، وهو توجيه لا ضير منه بل لعل فيه الخير كل الخير إذ أنه سيدخل أدبنا في تيار الأدب العالمي دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة، ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة . بل ودون أن يفصل عن لغتنا التي ستظل مادته الأولية التي ينحدر منها صوره وأشكاله، والتي لا مفر لنا من أن نحفظ بنصاعتها وأن نزيد من قدرتها على التعبير والإيحاء، وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات، ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الإنسانية والاجتماعية للأدب . وهي أصول وأهداف يمكن أن تنطبق على الحيوانات الخاصة والعامة المثبتة دون أن تمحو الخصائص المميزة لتلك الحيوانات . فإذا قال انتقير الأدبي الحديث مثلاً أن من واجب الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع فإن مثل هذا المبدأ يمكن أن يطبق على المجتمع المصري أو العراقي، كما يطبق على المجتمع الفرنسي أو الأمريكي مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التي تصدر عن هذا المبدأ، أدباً عالمياً موحد الاتجاه والأصول .



## ما هو الأدب

على أن دراسة مذاهب الأدب الغربية تقتضينا أن نبحث أولا عن مفهوم ذلك الأدب عند الغربيين وعن فنونه العامة حتى نستطيع أن نفهم كيف تولدت منه وكيف انطبقت عليه تلك المذاهب وإلى أى حد يمكن أن تنطبق على أدبنا الحديث أو تؤثر فيه وذلك بحكم التفاوت الكبير بين فهمنا التقليدى لمعنى الأدب وفنونه وفهم الغربيين له ثم استعرازا تأرجحنا في العصر الحديث بين المفهومين العربى والغربى وعدم استقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائى محدد .

والواقع أن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط في تحديد فلسفى لهذا اللفظ . حتى إذا ابتدأت نهضتنا المعاصرة ، وأخذنا نحدد معنى الأدب وفنونه في مناهجنا الدراسية والثقافية استقر الرأى على تعريف سطحي ضيق يقول إن الأدب هو الشعر والنثر الفنى ، أى نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة . ثم الأخذ من كل شيء بطرف ١١ وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولا ولا أهدافا اللهم إلا أن تكون الصنعة التى تظهر في الشعر ثم في النثر الفنى . وإن يكن البحث قد دار أحيانا حول كفاية هذه الصنعة لتمييز الأدب عن غيره حتى رأيناهم يميزون مثلا بين الشعر والنظم ، ويخرجون النظم كألفية ابن مالك وغيرها من ميدان الشعر وبالتالي من ميدان الأدب .

هذا هو المفهوم السطحي الضيق لمعنى الأدب في مناهجنا الدراسية والثقافية وذلك بينما نرى الغربيين يعرفون الأدب في نفس المجال الدراسى بتعريف أوسع وأعمق فيقولون إن الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية

وبذلك لا يميزون الأدب بالصنعة لحسب ، بل يميزونه بأثره النفسى الذى ينبعث عن خصائص صياغته ، وهذا الأثر هو الانفعالات العاطفية والإحساسات الجمالية وهذا التمييز قد يخرج من الأدب التفكير العلمى الجاف والتفكير الفلسفى المجرد ، ولكنه لا يخرج الكثير من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصاغة صياغة أدبية كمحاورات إفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد ، التى تحمل من عوامل الإثارة ، ومن الخصائص الجمالية ، ما يفرضا على كتب تاريخ الأذت ومناهجه .

ثم إن الغربيين لم يكتفوا بمثل هذا التعريف المدرسى بل راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه وأصوله ، وهى تعريفات كثيرة متنوعة ، كثيراً ما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة وباختلاف وجهات النظر الفلسفية التى تصدر عنها تلك التعريفات ونحن وإن كنا لا نستطيع إحصاء أو عرض كل تلك التعاريف إلا أننا نحرص على أن نورد ونناقش تعريفين من أكثر تلك التعاريف شهرة ولا انتشاراً عند أدباء ونقاد ومفكرى الغرب .

أما التعريف الأول فيقول بأن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية ، وليس من شك فى أن هذا التعريف بألفاظه أو بمدلوله العام قد انتشر عند دعاة التجديد وبخاصة فى الشعر فى العالم العربى الحديث ، فعنه يصدر المازنى والعقاد عند تقديمهما لشوقي وحافظ وبخاصة فى كتاب « الديوان » . كما نجد مدلوله الواضح فى كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة ، وذلك فضلاً عن مقدمات الدواوين العديدة التى نشرها أحمد زكى أبو شادى والعقاد والمازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين .

والذى نلاحظه يوجه عام هو أن أدباءنا وبخاصة شعراءنا المعاصرين قد فسروا عبارة التجربة البشرية بمعناها السيق . فقالوا إنها التجربة الشخصية التى يجب أن يصدر عنها الشاعر ، وإلا كان شعره كاذباً . وبذلك أدخلوا

على الأدب ، وبخاصة الشعر مقياس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادرا عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر ، والكذب بالتصنع المفتعل الذي لا يستند إلى تجربة ، حتى ظن البعض أن موجبات الصدق تقتضي أن يصف الشاعر القطار والطارئة كما كان العربي القديم يصف الناقة وحمار الوحش .

والذي لا شك فيه أن هذا الفهم الضيق خلاق بأن يضيق من مجال الأدب والشعر وأن يتضرب موارده . كما أن معايير الصدق والكذب لا يمكن أن تصبح مرادة للتجربة الشخصية أو انعدامها . وذلك لأن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية . كما أن الأديب ذو الخيال الجنب الخلاق أو ذو الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكسبون أعشق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب الغير يستمدّها من محيطه الإنساني ومع ذلك لا تقل صدقا ولا مشكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصة . وذلك لما هو معلوم من أن الخيال ، والملاحظة ، يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشدّ مشكلة لها من التجارب الشخصية .

وفي الحق إن مفهوم التجربة البشرية عند الغربيين أبعد مما يكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية وللأديب الفرنسي بير لويس قصة رائعة تعالج مشكلة الخلق الفني ، وفيها يمرض قصة فنان اغريقى قديم ، قيل أنه أراد أن يرسم لوحة زيتية لبروميشوس ، ذلك الإله الانساني الذي قالت الاساطير أنه سرق النار من جثوة الشمس وحلبها إلى البشر فأثار بذلك غضب زيس كبير الآلهة ، وعاقبة زيس الطاغية بأن شده إلى خضرة وأرسل إليه نسرا جارحا ينهش كبده ، بالنهار ثم يتركه أثناء الليل ، ليعود كبده إلى النور من جديد ثم يعود النسرا إلى النهش بالنهار . وأراد الفنان الإغريق أن يصور الألم على وجه بروميشوس فلم يجد سبيلا إلى ذلك إلا أن

يستحضر عبداً وأن يأخذ في كيه بالنار ليستطيع التقاط إمارات الألم التي تبدو على وجهه . وبالرغم من أن لوحة الفنان قد جلمت روعة استطاع بفضلها أن يهدى . ثائرة الشعب الذي تجمع صاخبا عند ما علم بتعذيب الفنان للعبد ، فبادر الفنان باطلاع الجمهور الثائر على اللوحة فدأت ثأرته — تقول بالرغم من نجاح الفنان عندما التقط صورته من الواقع إلا أن الأدباء والنقاد والمفكرين وفي مقدمتهم الكاتب الكبير « جورج ديهايل » لم يقرأوا سيولوسيس كالم يقرأوا الفنان الإغريق على مسلكه ، ولم يستسيغوا غامة قصته ، وذلك لايمانهم بفقر ذلك الخيال الذي يحتاج إلى توليد الألم بالفعل لكي يصوره .

والذي لا شك فيه ان ديهايل ومن ينحونه من الأدباء والمفكرين قد أصابوا شاكلة الحق ، وذلك لأنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجارب التي يصوغونها في قصصهم أو أشعارهم وإلا لوجب أن افترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والافاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم في مسرحياته أو قصصه ، بل ولوجب أن نجاري ذلك الوهم الخطأ الذي يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم إلى الانحلال والعريضة والتسكع في الحياة ، بحجة اكتساب التجارب الشخصية ، التي يظنون ألا غنى لهم عنها لكتابة الأدب أو قرص الشعر .

والواقع أن التجربة البشرية التي يتطلبها الأدب الانساني الرفيع لا تقتصر على التجربة الشخصية للأديب وإنما تشمل :

### ١ - التجربة الشخصية :

وهي تلك التي تسوقها للأديب أو الشاعر أحداث الحياة ، على نحو ما نرى دستوفسكي مثلا يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالإعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم ، أو على نحر مانري موسىه يقص محتته وآلامه في حب

العائر لجورج ساند فهذه وأمثالها تجارب بشرية شخصية لا شك في صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة، وأما أن يقتل الأديب أو الشاعر التجارب القاسية لتغذية ملكاته فهذا هو الإفلاس الفني فضلا عن منافاته لأصول الأخلاق التي لا تستحصد النفس، ولا تقوى الملكات إلا بالتمسك بها وتحصين الروح بدروعها.

## ٢ - التجارب التاريخية:

وذلك لما هو معلوم من أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفرادا وأما . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدبا، وذلك كما قال أرسطو بأن يخرجها من الخصوص إلى العموم، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه، أو نفس غيره إذا اتفقت للملابسات. وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ، والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الإنسانية الثابتة. بل إن من الأدباء مثل دوماس الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تحلل من وقائع التاريخ قائلا: « التاريخ ! من يعرفه ! إن هو إلا مسار أشجبه فيه لوحاتي . . والواقع أن للأديب الحق في أن يعمل في التاريخ خياله كما يعمل في واقع الحياة المعاصرة كما أن له ألا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلا ويواعته، بل له أن يصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التي يتحدث عنها ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الاجتماعية. وعلى هذا النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الإنسانية الخالدة أمثال هملت ومكبث ويوليوس قيصر

والملك لير وغيرها . وأن يقلت بها من إطار الواقع التاريخي الخاص إلى المجال الإنساني العام .

## ٢٠ - التجارب الأسطورية :

وذلك لما هو معلوم من أن الأساطير الشعبية تتركز فيها غالباً تجارب الإنسانية البدائية . وهي تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان من قوى الطبيعة ، ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية . وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية ، وأن يتخذ منها هياكل لأدبه ، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يحسم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشرية تجس وتتألم وتفكر ، وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها على نحو ما نرى شاعراً كشيخه يتحدث عن الفتي الأسطوري الجميل « هيلاس » الذي قيل إنه بلغ من الجمال حداً حمل حوريات البحر على أن تضمنه إلى صدرها الجميل ، وتغوص به تحت الماء حيث لقي جثته . أو قصة « فبلة تارانت » التي زعمت الأسطورة أنها أبحرت فوق سفينة إلى خطيبها ، وبينما هي تعجب وتتأمل ملابس عرسها الضافية عبأت الريح تلك الملابس وطارت بالفتاة إلى أمواج البحر . بل وكما نرى أديبا كتوفيق الحكيم يتخذ من أسطورة بجماليون رمزا لتجربة بشرية عاتية تقص مأساة الفنان الذي يتأرجح بين جاذبية الحياة وطغيان النزعة الفنية التي تريد أن تحتبس في محراب الفن . فلهذا وإن تكن أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاتية بلا شك الحكيم وغيره من رجال الفن ، وإن لم نستطيع أن نقول إنها تجربة الحكيم الشخصية .

#### ٤ - التجربة الاجتماعية :

وهي تلك التي يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعي أو الإنسان المعاصر ، وهو في تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صورته الأدباء الآخرون من تلك التجارب . وليس من الضروري أن ينغمس فيها بشخصه لكي يحسن تصويرها ، فربما كان نظره إليها عن بعد أدعى إلى تصوير ملاحظته وشموها ، كما أنه قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يحسمه على نحو يبرز الحقيقة في قوتها ، فالأديب الحق يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات البؤس دون حاجة إلى أن يبلو في نفسه أو في غيره بالفعل هذا الحرمان أو ذلك البؤس ، كما أنه كم من محروم أو بائس يحس في لحمه ودمه آلام ذلك البؤس والحرمان ، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربته أدباً بل ولا أن ينظمها كلاماً لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة ، أو لا يتمتع بالملكات النفسية اللازمة لها . وليس من شك في أن ثقافة الأديب أو الشاعر العامة تسعفه أيما إسعاف في صياغة التجارب الاجتماعية التي تحيط به حتى ليقول روسو : « إننا في حاجة إلى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم » .

#### ٥ - التجارب الخيالية :

وهذه التجارب تتصل اتصالاً وثيقاً بوظيفة هامة من وظائف الأدب التي يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعني ما يسمونه بادخار الطاقة . وذلك لأنه إذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية في الحياة مادة لأدبه فهو أيضاً كثيراً ما يتخذ الأدب وسيلة لادخار طاقته ، فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال . فالشاعر الذي لا تواتيه مثلاً فرصة لكي يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة في أدبه . وهنا قد

نحس بمعنى الصدق والكذب في مثل هذا الأدب . ولكنه في الواقع ليس صدقا ولا كذبا ، وإنما هو ضعف أو قوة في الخيال وشدة ارتباط أو تراخ بين الخيال والمشاعر بحيث ينجح الأديب أو يفشل في تصور التجربة البشرية وتجسيمها ، ثم في إثارة أو عدم إثارة مشاعره لاستجابة لقوته الخيالية . فإذا استطاع الخيال أن يحسم التجربة وأن يتصور في وضوح أحداثها ، وكانت مشاعره من القوة والتحضر بحيث تستجيب لخياله أحسنا في أدبه بما نسميه بالصدق ، إحساسا لا يقل قوة عما يمكن أن يثيره فينا نفس الشاعر أو الأديب فيما لو تحدث عن تجربة واقعية . وليس من شك في أن الأدب الذي يتحدث عن أشواق الروح لا يقل روعة وتأثيرا عن الأدب الذي يتحدث عن تجارب الماضى أو وقع أحداث الحاضر .

\* \* \*

هذا هو محل المفاهيم التي ينطوى عليها معنى التجربة البشرية في الأدب الحديث . وفي هذه المفاهيم تتجمع مصادر ذلك الأدب ، وإن كانت تتفاوت في تمييز فن أدبي عن غيره ، وأدب شاعر أو ناثر عن سواه ، وأهم هذا التفاوت ما يقوم بين الأدب الذاتي والأدب الموضوعي . وإذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر في الأدب العربي المعاصر بتأثيرا كبيرا بفكرة التجربة البشرية فن البين أن فهم معنى تلك التجربة قد تفاوت تفاوتا كبيرا عند أدبائنا المعاصرين ، حتى رأينا شاعرا كبيرا كخليل مطران لا يمتنع هذا الفهم الجديد لمعنى الأدب من أن ينحو في شعره منحى موضوعيا ، فيتخذ البكائية من روائع قصائده موضوعا من تجارب البشر التاريخية . أو مأسى المجتمع المعاصر . وأما تجاربه الشخصية فينكرها أو يسوقها في تضاعيف تجارب الغير من القدماء أو المعاصرين . وذلك بينما نرى غيره من أدبائنا وبخاصة الشعراء منهم يتمسكون بالتجربة الشخصية يفتنون في ضياعها ويكيدون بقصور عليها شعرهم . بل ورأينا من القصاص النافرين من يمتنع إلى التجربة الشخصية كالملازم والعقاد بينما يوسع الآخرون مجال



قصصهم حتى يشمل كافة أنواع التجارب التاريخية والاسطورية والمعاصرة وبذلك يغزى إنتاجهم وتعدد ألوانه كما فعل تيمور والحكيم . بل وظهرت المسرحيات الشعرية والنثرية القائمة على تجارب بشرية تاريخية أو معاصرة ، وبذلك اتسع عندنا معنى الآداب وتعددت فنونه ، وأصبح يجارى الآداب الغربية الراقية .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أن أى أدب سواء أكان ذاتيا أو موضوعيا لا يمكن أن يخلو من شخصية الأديب ، ومن طابعه الخاص ، الذى يتميز به عبقريته . وفى الآداب الموضوعى تتركز شخصية الأديب وعبقريته المميزة فيما يسميه الأوروبيون بالأسلوب Style عندما نراهم يقولون « إن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه » أو عندما يعرفون النقد الأدبى بأنه فن تمييز الأساليب والأسلوب عندئذ لا يقصد به فن الكتابة أو الخصائص اللغوية فحسب ، بل يقصد به أيضا منهج الكاتب فى معالجة موضوعه ونوع الانفعالات أو التأثيرات العقلية والعاطفية التى يتلقاها عن التجربة البشرية التى يعرضها ، فيقال إن هذا الكاتب أو ذاك عبقلى الأسلوب أو عاطفيه ، كما يقال أنه واقعى أو مثالى ، وأنه شاعرى أو ساخر . كما تختلف تأثيراته وتختلف وسائل تعبيره عن تلك التأثيرات ، فمنهم من يفصح عنها ومنهم من يكتفى بترتيب وقائع التجربة البشرية التى يصوتبها ، أو تلوينها على نحو يفصح عن أسلوبه الخاص فى النظر إلى الحياة وإلى الطبيعة وحكمه عليها أو مشاركته الوجدانية لها . وفى كل هذا ما يفسح المجال للعنصر الشخصى الذى يتسرب خلال الموضوع ويميز أدبيا عن آخر مهنا . كان الآداب موضوعيا ومهما توارت عنه ذات الكاتب ويعدت التجربة المصاغة عن حياته الشخصية ، وإن ظل الآداب الموضوعى مختلفا بطبيعته عن الآداب الذاتى وظلت التجارب الشخصية مختلفة عن غيرها من التجارب التاريخية أو الأسطورية أو الاجتماعية .

هذا هو أحد التعاريف الشائعة عند الأوروبيين عن الأدب وهو تعريف يتضح بما سبق مبلغ ما يحمل في طياته من أصول الأدب العامة ومصادره وأهدافه .

\*\*\*

وهناك تعريف ثان للأدب لا يقل شيوعاً عن التعريف السابق وهو لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية كالتعريف السابق ، بل يصبها على خطوط الأدب الدقيقة التي يتكون منها نسيجه .

يقول ذلك التعريف : « إن الأدب نقد للحياة » ، وكلمة نقد Criticism في هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقى فهي مأخوذة من الفعل اليونانى Criton ومعناه « يميز » ، فكلمة النقد الأوروبية معناها إذن هو تمييز العناصر المكونة للشيء الذى تنقده ، وليس معناها الاصلى تقييم ذلك الشيء والحكم بجهوده أو رداءته . وإذا كان هناك مجال للتقييم ، فإنه يأتى تابعا للتمييز بين العناصر المختلفة ، ووصف أو تحليل كل عنصر وتحديد أهميته في النسيج العام .

وعلى ضوء هذا الفهم لكلمة النقد نستطيع أن ندرك المقصود من تعريف الأدب بأنه نقد للحياة . وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب ينصب لى نسيج تجربة بشرية فإن عملية النسيج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخطوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها في رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخطوط الأخرى ، ثم في النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالي على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة .

ومن البديهي أن عبارة « نقد الحياة » تشمل نقد حياة أديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها .

وبذلك يتسع هنا أيضا مجال الآداب فيشمل الآداب الذاتى والآداب الموضوعى على السواء ، بل لعله يزداد اتساعا عنه فى التعريف الأول ، وذلك لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية ، وقد يمتد معناها إلى ما وراء العالم المحسوس من مجردات . كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير بل وما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل كالتوى الإلهية وقوانين الطبيعة الجبرية ، وإطارى الزمان والمكان وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف . ولأنه وإن يكن هذا التعريف بالمعنى الذى ذكرناه يغلب فى الآداب منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة المختلفة إلا أنه مع ذلك لا ينحى منهج الالتزام فى الآداب وهو ذلك المنهج الذى يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة ، وألا يقف عند عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعدوها إلى مرحلة الغربة والدفع . وذلك لكى يساهم فى تطوير نفسه أو مجتمعه أو الإنسانية كلها . وهنا يتسع المجال لآداب الكفاح والتوجه ونشر الوعي والتمهيد للحركات الإصلاحية الكبرى بل وللثورات العامة . وعلى هذا النحو يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الآداب يمهّد للثورات من حيث أنه تقد للحيّاة ، ولكنه لا يعاشرها ، ولا ينمو أثناء اندلاع لهيبها إذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الآداب أن يعود إلى نقدها وتمييز خطوطها أو تقيّمها ، ليدفع إلى تطورها من جديد على نحو يسائر ركب الإنسانية العام الذى لا يننى عن الحركة إن لم تقل عن التقدم المطرد .

\*\*\*

وهكذا يوضح لنا هذا التعريف مهمة الآداب وعمله الرئيسى كما يوضح لنا أهدافه على نحو ما وضح التعريف السابق مصادره وهياكله العامة .

## فنون الأدب

لا يزال الأدب ينقسم كما قال العرب القدماء إلى شعر ونثر وأن تكون الفنون التي تنطوي تحت كل قسم تختلف إختلافاً يبنأ عند الغربيين عنها عند العرب .

فالتنثر — في تقاليد الأدب العربي — لا يدخل في مجال الأدب إلا إذا كان ثراً فنياً، أى في الغالب ثراً مضموعاً كثر الرسائل والخطب والمقامات، وذلك بينما يشمل النثر الأدبي عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية فضلاً عن الأدب النثرى بمعناه الضيق، الذى يشمل القصة والاقصصة والمقالة والتراجم والمرحيات . وهو أدب أخذنا نتخذه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل تلك الفنون النثرية، بينما اختفت فنون النثر العربى القديمة كاللقامة وما إليها، بعد أن تحلل ثراها الحديث من الصنعة اللفظية التى كانت عماد تلك الفنون القديمة ..

وأما الشعر فقد ميز الأوزيون في مجالة — منذ عصر الاغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه وهى : شعر الملاحم والشعر التمثيلي والشعر الغنائى . وذلك بينما لم يعرف العرب في مجال الشعر غير فن واحد وهو الفن الغنائى حتى إذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه وتبيننا فيها تلك الفنون المختلفة أخذنا نحاكها، كما فعلنا في مجال النثر الأدبي، وذلك بينما كانت بعض تلك الفنون الشعرية الكبيرة قد انقرضت في الغرب أو أخذت سبيلها نحو الإقراض، وحل النثر محل بعضها كالشعر التمثيلى . في حين مات البعض الآخر ولم يعد يستطيع الحياة بعد أن تطورت الإنسانية وأصبحت عاجزة عن أن تأتى فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء في فجر الإنسانية، ونعنى بذلك شعر الملاحم . وكأننا بذلك نود أن نعود فتمر بجميع المراحل التى

اجتازها الأدب في الغرب، وذلك بدلا من أن نجارى تطور الإنسانية العام، فندرك أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصوراً على الفن الغنائى، وأن التجديد والإبداع في الشعر إنما يتركز اليوم في هذا الفن، وأن معارك الشعر الأدبية إنما تدور عند الغرب في العصر الحديث حول وسائيل وأهداف ذلك الفن الغنائى .

ومع ذلك فإنه بالرغم من تطور فنون الأدب على النحو الذى ذكرناه فإنه لا يزال من الأهمية بمكان أن نوضح وتنفهم أصول وأهداف كل فن من هذه الفنون لكي نستطيع فهم مذاهب الأدب المختلفة ومدى انطباقها أو تأثيرها في كل من هذه الفنون كما ندرك أسباب نجاح كل مذهب في السمو بإحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى، على نحو ما سنلاحظه من أن المذهب الكلاسيكى مثلاً قد أدى إلى تفوق الشعر التمثيلى تفوقاً لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى عند الكلاسيكيين، وذلك بينما نلاحظ على العكس أن الرومانسية قد أنتجت شعراً غنائياً يبرز في قيمة الإنسانية والفنية الشعر التمثيلى الذى أنتجه الرومانسيون، وكل هذا بينما فشل شعر الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر في فجر الإنسانية وهو الشعر الذى يقص أبناء المعارك والبطولة والابطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية، حتى ليظن أن للحميتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن وهما الإلياذة والأودسا لم يتكرهما شاعر بعينه، وإنما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون . ثم جاء هوميروس — إذا سلمنا بصفحة وجوده التاريخي — فوعى في ذاكرته كل تلك الأجزاء، وربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ثم أخذ يحجوب بلاد اليونان ومعه قيثارته أو ربابته، منشداً على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة وفضرة الجمال الذى يشبه جمال الطفولة، حتى إذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد رأى يزيستراتس

حاكم أننا أن يؤلف لجنة من الشعراء والأدباء لتدوين هاتين الملحنتين حفظاً لهما من الضياع . ولما كان الحيال الشعبي قد احتفظ بذكرى هوميروس الشاعر الضريب، وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة ، فقد نسبت للمحتمان إليه . وهما نقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التي نشبت فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان وملكة طروادة في آسيا الصغرى ، نتيجة لحطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة مينلاس الملك اليوناني، أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان . ولما كانت اللغة اليونانية عندئذ موحدة المستوى، ولم تكن هناك لغة عامية ولغة فصحي، كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة ، فإن هذا الشعر لم يعتبر شعبياً بالنسبة إلى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين ، بل على العكس اعتبر التراث الأدبي الأول عند اليونان ، حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ما هي إلا فئات تساقطت من مائدة هوميروس .

وسار الزمن سيرته وأخذت الثقافة تنمو ، وبنموها أخذت الطبيعة الإنسانية تتعقد وتباعد عن الطفولة الأولى كما أخذت أصول الفن الأدبي — وبخاصة الشعر — هي الأخرى تتعقد ، وتبدأ فيها بوادر الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرجيل شاعر الرومان أن يضع لبنى وطنه ملحمتهم وهي الإنيادة، التي تقص أبناء جدم الأعلى البطل إينيوس وتأسيسه لمدينة روما وما كان له من معارك ومغامرات في هذا العالم بل وفي العالم الآخر أيضاً . وبالرغم من براعة فرجيل الفنية ونمو ثقافته وتفكيره ، فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الإلياذة والأودسة على الإنيادة ، وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرها التلقائي .

وفي العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء في اللغات المختلفة ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم ، ولكنهم فشلوا جميعاً وطوى الزمن ملاحمهم في جوف أمواجه ، ولم تعد الإنسانية تقرأ

وتعجب إلا بالملاحم القديمة كالإلياذة والأودسا والإنيادة في الغرب والمهابرات والراماياتا في الهند والشهامة في فارس .

والواقع أن الآداب الفنية في العصر الحديث قد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية ، بل باستطاعتنا أن نلاحظ أن العصر الحديث قد أخذت تختفي منه أيضا الملاحم الشعبية ، وذلك باختفاء شعراء الرابطة المتجولين بعد أن تطورت الإنسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره . بل وبعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعي وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفني إلى الأدب الشعبي ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء فلم تعد الإنسانية تبسك ملاحم جديدة ، وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أو شعبية ، بحيث يتضح لنا أن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم إنما هو ضرب من المجازة ، الذي يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر بل وحقائق النفس الإنسانية ، وما تظن أحدا منهم يستطيع أن يهيئ في نفسه تلك الطفولة الغضة والسذاجة الساحرة التي يكن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضي السحيق الذي جعل منه الخيال الشعبي والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور . والعالم الآن لم يعد يمتزج أساطير كما أن اختراع الكتابة وتكوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث الماضي إلى خوارق وأساطير ، ومن باب أولى أحداث الحاضر ، بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلا ، دون أن نستطيع إدخالها في فن الملاحم الذي تميز بخصائصه المحددة ، التي لم يعد يجعلها أحد من عامة الأدباء والدارسين في الغرب .

. هذا وقد ترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس شعرا عربيا ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه ، ولكتنا نلاحظ أن هذه المقدمة هي التي تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة ، وذلك لجهالة الأسلوب الذي استعمله ، وبعبارة أخرى سذاجة الأصل اليوناني . كما ترجمت هي وغيرها من الملاحم القديمة إلى كافة اللغات الأوروبية الحديثة . ومن بين تلك التراجم الشعرية والثرية ما يقارب الأصل في جماله ، ولكنه لا يلبث به . ومع ذلك فباستطاعة القارئ لترجمة إنجليزية أو فرنسية فضلا عن الأصل اليوناني - أن يبين عناصر السحر في تلك الملاحم ، وملامح تلك السذاجة الغضة التي تفتح لها النفس . فهو ميروس مثلا لا نراه يستقصي وصفا ولا يحلل نفسا بشرية أو موقفا إنسانيا ، بل يقذف بصفة أو يلون صورة عابرة ، ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال أو أقوى عناصر التأثير ، فهو مثلا يتحدث عن هيلانة مثال الجمال الأعلى التي كانت السبب في نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هكتور التي سببت الرجال بجهالها . ومع ذلك لا يصف جمال هيلانة إلا بصفة واحدة يلصقها باسمها وتكرر نفس الصفة مع الاسم كلما جرى في شعره ، وهذه الصفة هي « عبق الحزام » ، فاسم هيلانة لا يرد إلا مردفا بقوله « هيلانة ذات الحزام العتيق » ، وأندروماك لا يرد اسمها إلا مردفا بصفة لا تتغير وهي ذات الذراع الأبيض . وأما ما دون ذلك من مواضع الفتنة والجمال نجد هيلانة أو أندروماك فذلك ما لا يشير إليه هوميروس مكفيا بتكرار اسميهما مردفا بكل منها الصفة الخاصة به ، بحيث يولد فينا هذا التكرار إحساسا عميقا بالجمال ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال ليتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف في تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صورة حسية خاطفة ، دون تمهل عند التحليل النفسي أو الأخلاقي المعقد ، فلننا نجد له مثلا خيرا من موقف إنسانى شعري رائع صوره



هوميروس في الأغنية الرابعة من الإلياذة، حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة أندروماك ذات الذراع الأبيض، قبل انطلاقه إلى المعركة التي لقي فيها حتفه. ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التي كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان، وأخيل ذا القدم الخفيفة، وتشفق عليه من الموت الذي يهدده. ومع ذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه باظهار الجزع، فهي تتجلد، ولكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها ابنتها الصغير لكي يقبله ثم يرده لأمه. وفي هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها وانحصارها في صورة حسية لقطتها ريشته، فجمعت فيها كافة العواطف والانفعالات التي كانت تصطرع في نفس أندروماك في هذه اللحظة الحاطقة. وهذه الصورة هي قوله «ورد إليها هكتور الطفل فقلقت بابتسامه تبلى الدموع».

وأما عن خصائص الصياغة الشعرية فقد افرد فيها أيضا هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هي مع ذلك غزيرة الشاعرية. ومن أبرز تلك الخصائص استخدامه لنوع من الصفات التي يسميها النقاد المحدثون بصفات الماهية Epithètes de nature. ويان ذلك أن الصفات في كافة اللغات ليست كما نظن مجرد أدوات تمييز شيء عن آخر، مثلما يقول رجل أبيض لتمييزه عن الرجل الأسود أو الأصفر، وإنما هناك نوع آخر من الصفات لا تستخدم للتمييز بل تستخدم لإظهار الماهية، أي أنها صفات ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف، مثل قولنا مثلا: الله الخالد الباقي، فنحن الخالد والباقي لا نستخدمان هنا لتمييز إله خالد باق عن إله غير خالد ولا باق، وإنما نستخدمان لإظهار طبيعة أو ماهية الله. وقد أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التي تكسب شعره قوة وجمالا ساذجا كقوله «البحر المائي، أو مثالا.

وأما فن الأدب التمثيلي فقد كان يصاغ هو الآخر عند اليونان الأقدمين شعراً سواء منه المأسى والملاهي . بل وكان يجمع فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص، حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة، مصحوبة بحركات من الرقص البدائي، متعاقبة الواحد بعد الآخر حتى نهاية المسرحية . وعندما بدأت حركة البعث الأوروبي في القرن الخامس عشر، وعاد الأوروبيون إلى الأدب الإغريقي القديم يمتدونه بل ويستمدون منه موضوعات مسرحياتهم، رأيناهم في أول الأمر يجمعون في المسرحية بين الحوار وبعض المقطوعات الغنائية . ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلاً، فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت . وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، وإن ظلت المسرحيات الجدية والمزلية تنظم شعراً . وإذا كانت الآداب الأوروبية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء في المسرحيات، كالفودفيل في بعض مراحلها التاريخية فإن التطور النهائي قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلاً نهائياً، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا والأوبرا كوميك والأوبرت لا تدخل الآن في الأدب وتاريخه، وإنما تدخل في الموسيقى وتاريخها، باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذي يظفي عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية، بينما يضر فيها الحوار وتضمر قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية، إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبرت مكتوبة بلغة لا يعرفونها، ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئاً من المنفعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية، فأضاف بعضها الرقص إلى الموسيقى والغناء وأضاف البعض الآخر أجزاء من الحوار التمثيلي إلى الغناء الذي يظل دائماً وسيلة الأداء الغالبة .

ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي، كان من الطبيعي أن يتطور هذا الحوار وأن يتجه نحو النثر بدلاً من الشعر، حتى رأينا بعض

الرومانتيكيين من كبار الشعراء كالفرديدى موسىه نفسه يؤثرون أكثر  
لكتابة مسرحياتهم. وباستمرار تطور فن الأدب التمثيلي واتجاهه نحو  
الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة، أخذ النثر يطفئ على الشعر في  
لغة المسرح بحيث ينسدر في العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون  
مسرحيات شعرية. وإذا كنا نجد مثلاً في فرنسا المعاصرة إدمون روستان  
ونقرأ قليلاً غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية، فإنا نجد أن الأغلبية  
الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم شراً. ولا غرابة في ذلك  
فالشعر متاع الخواص، كما أن لغته وقبوه تبعد بالحوار عن الطبيعة  
المطلوبة، وكثيراً ما تؤدي إلى ضعف الحركة الدراماتيكية وإلى تغلب النزعة  
الغنائية أو الخطائية على الحوار، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية  
أو المفارقات الدقيقة في مبادئ الأخلاق ومواضع المجتمع، وبخاصة  
بعد أن أخذت الدراما الحديثة تحل محل التراجيديا القديمة، ولم تعد تقتصر  
على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأمراء والأبطال وأعلام المجتمع،  
بل أخذت تعرض مآسى عامة الناس وتختار من بينهم شخصياتها كما تشاهد  
مثلاً عند برنارد شو.

وإذا كان بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقي وعزيزاً باظه قد كتبوا  
بعض المسرحيات الشعرية، فإن محاولتهم قد استهدفت للكثير من النقد  
رغم قوة الشاعرية، كما أن نجاحها المسرحي ظل محدوداً.

وأخيراً هناك فن الشعر الغنائي وهو شعر القصائد والمقطوعات. وهو  
إذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محددة ثابتة هي القصيدة ذات الوزن  
الواحد والروي الواحد والمستقلة الأبيات، فإنه قد اتخذ عند الغربيين منذ  
القدم صوراً وأشكالاً متباينة. وكان لكل صورة تركيبها الموسيقي الخاص؛  
كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأغراض الشعرية المختلفة فلا غنى  
الحماسة والنصر مثلاً تركيب موسيقي يختلف عن أغاني الغرام أو أغاني الرعاة  
أو الأغاني الريفية. وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربي،

فإن الشعر الغنائي عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية . بل إن هناك من القصاصد التعليمية الطويلة ما يرتفع إلى ذرا الشعر كقصيدة « الأعمال والأيام » لهرودوت اليوناني وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريشوس الروماني ، وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا ، والملاحظ أن الشعر الغنائي كان يتغنى به فعلا في فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الإفرنج ، وكلمة Lyrique الغرية مشتقة من كلمة Lyre أي « عود » . وفي موسوعة الشعر العربي وهي كتاب الأتاني ، نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة بكل قصيدة وإن تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة إلينا طلائع ليس من السهل حلها . وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور في الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد ، بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر . بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر ، حتى رأينا الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شيء وأن العنصر الموسيقي فيه يبرز في الأهمية المعاني والعواطف والصور الشعرية ذاتها .

هذا ، والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك في العصر الحاضر أن ينحصر في هذا النوع الغنائي بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل الترحل محل الشعر في الأدب التمثيلي .

\*\*\*

هذه لمحة سريعة عن فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر وتطورها عند الغربيين ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الأدب العربي المعاصر لم يتأثر بالأدب الغرية المعاصرة فحسب ، بل تأثر أيضاً بالأدب الغرية القديمة . وفي هذا ما يفسر ما نراه في هذا الأدب العربي المعاصر من محاولات لنظام الملاحم أو المسرحيات الشعرية ، ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة

كالكلاسيكية وغيرها ، بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للوضوعات التاريخية أو الأسطورية لمسرحياتهم الشعرية ، وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ ، بينما تطورت التراجيديات القديمة إلى الدراما الحديثة ، التي تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر ، وتختار شخصياتها من بين عامة الشعب . وفي هذه الحقائق ما يدعونا إلى ضرورة تفهم مذاهب الآدب المختلفة منذ أن ظهر أقدم تلك المذاهب وهو المذهب الكلاسيكي حتى يومنا هذا .

وقبل الأخذ في التحدث عن مذاهب الآدب عند الغربيين وتأثيرها في أدبنا العربي المعاصر ، لعلنا من الخير أن ننظر فيما إذا كان العرب قد عرفوا المذاهب الأدبية في تاريخهم الأدبي الطويل أم لم يعرفوها .

\* \* \*

## العرب والمذاهب الأدبية

من المعلوم ان الشعر وهو أهم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه واغراضه واصوله ، بل ومعاينة واخيلته على نحو يوم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئا من تلك المذاهب الأدبية التي اخذت تتلاحق عند الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجد من الآداب وفنونها واصولها بل واهدافها . ومع ذلك فإنه من السهل ان نلاحظ ان الآداب العربي قد ظهرت فيه هو الآخر منذ اقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين او المتلاحقين . كما نلاحظ ان الشعر العربي رغم طغيان التقليد عليه قد تطور على الأقل في خصائص صياغته تطوراً كبيراً حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظي الذي احواله ، عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقّة . بل لقد احدثت بعض قبائل العرب فنونا شعرية قائمة على مزاج او فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بني عذرة الذين نحوا في الغزل منحى اتج ما لا يزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذري . وبينما كانت تقاليد الشعر الجاهلي تجري على ان يستقصي الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده في التغني بمواضع جمالها وفتنتها ، رأينا الغزل العذري الذي انتشر في الحجاز في العصر الأموي يتجه اتجاها روحياً فيوفر الجهد على التحدث عن لواجع الحب وتباريح الغرام . ويكنى ان تقارن بين غزل امرئ القيس وغزل احد العذريين كقيس او جميل او كثير ، لنترك البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين ، وان يكن من الحق اننا لا نستطيع ان نسمي الاتجاه العذري مذهباً شعرياً ، وذلك لأنه ظل اتجاهاً تلقائياً ولدته ظروف روحية واجتماعية خاصة ، ولم يصل يوماً عندهم الى الحد المذهب القائم على وعى فلسفي او تقدي يفصل أسسه ويوضح قيمته واهدافه ، ويناضل

دونها او يوازن بينها وبين قيمة واهداف واصول غزل الجاهليين الحى .

ومع ذلك فقد شهد الأدب العربى القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كحالة ابنى نواس فى الخروج على تقاليد القصيدة العربية ، وبخاصة فى قصائد المدح ، اذ اراد ان يدعو الى الإقلاع عن استهلاكها بوصف الاطلاع والناقة والرحلة الى الممدوح ليحل محلها وصف الحر والتغنى بنشوتها . ولكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكون مذهباً ، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح لكي يصل الى رفق بمدحجية . وعلى العكس من ذلك ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية ، اذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظرى ولباضاح الخصائص المميزة ، كما اقتتلوا فى الدفاع عنه او مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التى سموها عندئذ بعمود الشعر . وهذا المذهب هو المعروف باسم مذهب البديع الذى اعتبر ابو تمام مثلاً له .

وفى الحق إن مذهب البديع ، اى مذهب الجديد ، لم يظهر فجأة ولا ولده ثورة على التقاليد ، اى على عمود الشعر ، وإنما أخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد واضرابها من حاولوا أن يجدوا من صياغة الشعر العربى بعد ان طغى عليه التقليد وضيق عليه الخناق ، فأخذوا يكترون من المجازات والتشبيهات والاستعارات ، كما أخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية . حتى اذا ابتدا العرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة ، اطلعوا على تحليلات ارسطو العقلية فى كتاب « الخطابة » للبحازات والاستعارات ووظائفها فى التصوير والتعبير . واذا بعد الله بن المعتز يضع كتاباً يسميه « كتاب البديع » ، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التى استخدمها او على الأصح اكثر من استخدمها أولئك الذين سماهم عندئذ بالمحدثين انصار البديع ، اى الجديد . ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة كافة اللغات ، فقد اخذ ابن المعتز يلتمس اصولها فى الشعر الجاهلى والأموى ، بل وفى القرآن والحديث . ثم قرر ان كل هذه

الوسائل - وإن لم تكن جديدة - إلا أن أنصار البديع قد أكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها وأصبحت لهم مذهباً يخرجون به على عمود الشعر . ولقد جمع ابن المعتز في حديثه عن خصائص مذهب البديع بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز ، وبين ما يعتبر محسنات لفظية لا علاقة لها بجوهر الشعر كالجناس والمطابقة ورد الإعجاز على الصدور ، بل وأضاف إلى كل ذلك منهجاً عقلياً خاصاً سماه المذهب الكلاسي . وإن تكن علوم اللغة العربية قد انتهت بعد ذلك إلى إدخال كل طائفة من هذه الوسائل في علم خاص بها ، فتخصص علم البيان بدراسة التشبيه والمجاز والاستعارة وما إليها ، وتخصص علم البديع في دراسة المحسنات اللفظية من جناس ومطابقة وغيرها ، كما وضع فيها بعد عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» ، و «أسرار البلاغة» ، الأصول العامة لعلم المعاني الذي يبحث في نظم الجمل وتحديد العلاقات بين أجزائها وأسرار هذا التحديد وهو العلم المقابل لعلم نظم الجمل أو الـ Syntaxe عند الغربيين .

ومما يمكن من أمر تطور خصائص للمذهب الجديد أى مذهب البديع التي أوضحها ابن المعتز في كتابه ، فإنها قد اتخذت أساساً للمذهب أدبي اقتتل حوله النقاد والشعراء في القرن الرابع الهجري ، واتخذوا من أبي تمام مثلاً له كما اتخذوا من البحتري مثلاً لعمود الشعر ، وتعصب لكل من الشعارين فريق ضد الفريق الآخر . وإذا كان من بين أنصار عمود الشعر القديم علماء اللغة المحافظون الذين لا يحسنون تذوق الشعر ، فقد كان من بينهم أيضاً خير ناقد عربي قديم فيما نرى وهو الأمدى الذي وضع كتاب «الموازنة بين الطائيين» ، أى بين أبي تمام والبحتري كما تعصب أبو بكر الصولي وغيره لأبي تمام وللمذهب البديع تعصبا عنيدا .

ونحن وإن كنا نؤمن بضرورة التطور وننتبط بانتصار كل جديد يفتح للإنسان آفاقاً ويدفع في تطوره إلى الأمام ، إلا أننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ ما أصيب به الأدب العربي من تدهور وإحطاط بانتصار مذهب



البديع وسيطرته على الشعر العربي قرونا طويلة، أنضب فيها مائه وإنسانيته وأحاله إلى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن أبو هلال العسكري في كتابه «سر الصناعتين»، في تفصيل لوجه البديع، ووصل بها إلى خمس وثلاثين وجها، لم يعد للشعراء م إلا التنافس في اصطياها لرصيع شعرهم بها، غير عابئين بما يتضمنه أو يجب أن يتضمن كل شعر صحيح من إحساس أو تفكير أو تصوير.

وهكذا يتضح كيف أن الشعر العربي القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة لحسب، بل وظهر فيه مذهب أدبي واع بما يفعل، ومستند إلى أسس نظرية تحليلية واضحة. وكلما تقدمت الدراسات الأدبية النقدية في عصرنا الحاضر ازدادت إدراكا وتمييزا للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التي لم يكن بد من أن تظهر في تاريخ الشعر العربي الطويل وتعدد بيناته وأزمته، فضلا عن تباين طبائع الشعراء الخاصة، واختلاف ظروفهم وثقافتهم.

وبالرغم من كل هذه الحقائق فإننا لا نستطيع أن نزع أن الأدب العربي قد تنابت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الأدب الغربية. وهذا شيء طبيعي، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ في الظهور في العالم الغربي إلا منذ عهد النهضة والبعث العلمي، أي منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشري، بعد أن خرجت الإنسانية من ظلام القرون الوسطى، بينما ظلت مصر والعالم العربي كله غارقين في ذلك الظلام، حتى ابتدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها في العالم الغربي بما يقرب من أربعة قرون. ثم حاولنا جاهدين أن نعوض ما فات وأن نلاحق ركب الإنسانية العام، أملين أن نقطع في أوجز وقت ماسبقتنا الإنسانية إلى قطعه من مراحل في القرون الطويلة التي تخلفنا خلالها عن الركب، وظللنا نتخبط في أمواج الظلمات التي اشتد تكاثفها منذ أن سيطر الحكم العثماني العائش الجاهل على مصر والعالم العربي حتى كتب الله لنا الخلاص في العصر الأخير.

## نشأة مذاهب الادب في الغرب

إنه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر في كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين ، وذلك لكي نتبين إلى أى حد عملت إرادة الأدباء والنقاد في نشأة تلك المذاهب ، وإلى أى حد سبق إليها الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فتتغير تبعاً لها الأدب وتتغير مذاهبه . وكل هذا لكي ندرك إلى أى حد نستطيع أن نقيد بارادتنا من تلك المذاهب ، وإلى أى حد لا نستطيع تلك الإفادة مادامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التي دفعت إلى ظهور هذا المذهب الأدبي أو ذاك عند الغربيين .

وفي الحق إن الإجابة على هذه الأسئلة لا يمكن أن تكون بسيطة موحدة وإنما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتبانية ، فمن تلك المذاهب مثل الكلاسيكية ما يستند في جوهره إلى عدد من الأصول الفنية التي استقامها الأوروبيون بعد عصر النهضة، إما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الإغريق والرومان الأقدمين ، وإما عن طريق المبادئ النظرية التي استخلصها أرسطو من روائع الأدب الإغريقي وجعل منها أصولاً فنية عامة . وذلك بينما نرى الرومانسية تتميز بالثورة على كافة الأصول والقيود وبخاصة الكلاسيكية ، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيراً عن تلك الحالة . ولذلك لا يوصف بالرومانسية الأدب الصادر عنها لحسب ، بل ويوصف بها أيضاً أى شخص - أديباً كان أو غير أديب - إذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الإفعال وشدته والميل إلى التردد والشكوى والتشاؤم . فيقال رجل رومانسي كما يقال أدب رومانسي ، بينما لا يوصف بالكلاسيكية إلا أدب أوفن خاص ، حتى يمكن القول بأن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهباً أدبياً أو فنياً .

ثم إن كل مذهب أدبي يتضمن صوراً وخصائص وأصولاً فنية كما يحتوى على مضمون أو مادة . وإذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة فإن المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية ، على تفاوت في النسب ، بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكي الصور والأصول لتطبق أو تستخدم في صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه ، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية ، وإنما هى مبادئ فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل .

## ، الكلاسيكية ،

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبي نشأ فى أوروبا بعد حركة البحث العلمى التى ابتدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة قد كان بحث الثقافة والأدب اليونانية واللاتينية القديمة ، كما تعتبر العودة إلى الأدب العربى القديمة مبدأ للنهضة الأدبية المعاصرة عند العرب . وبالرغم من أن طلائع هذا البحث قد ظهرت فى إيطاليا التى نزع إليها فى أول الأمر علماء وأدباء بيزنطة ، حاملين معهم المخطوطات الإغريقية واللاتينية القديمة بعد سقوط بيزنطة أى القسطنطينية فى يد الأتراك ، فإن فرنسا تعتبر المهد الحقيقى للكلاسيكية ، أو التربة التى نمت فيها وأبنت . وذلك لأن الفرنسيين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لاتيكا ، وهى المقاطعة التى تقع فيها مدينة أثينا التى ظهرت فيها عيون الأدب والتفكير الإغريقى ، تميزت بروح خاصة لا تزال تعرف بالروح الآتيكية ، ولا يزال الفرنسيون يفتخرون بانهم ورثة تلك الروح .

والكلاسيكية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة اللاتينية كلايس Classis التي كانت تفيده أصلا « وحدة في الأسطول » ثم أصبحت تفيد « وحدة دراسية » أي « فصلا مدرسيا » . والأدب الكلاسيكي يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة التي أفلتت من طوفان الزمن ، وحزنهت الإنسانية على إلقاءها من الغناء لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية تضمن لها الخلود ، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين في فصول الدراسة .

وعندما ظهرت حركة البحث العلمي ، وأخذ الأوروبيون يعودون إلى الثقافة والأدب اليونانية واللاتينية القديمة بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ، أخذوا يملكون عيون تلك الأدب القديمة ويحاولون استنباط الأصول والمبادئ التي تضمنت لها الجودة والخلود ، إما بطريق مباشر ، وهو طريق التحليل والتذوق وإما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء ، وبخاصة أرسطو اليوناني وهوراس الروماني ، اللذين استخلاصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراسة عيون الأدب القديمة ، ثم صاغوها في مبادئ نظرية على نحو ما فعل أرسطو في كتابيه « الخطابة » و « الشعر » ، وهوراس في قصيدته الطويلة المسماة « فن الشعر أو خطاب إلى آل بيزون » ، وهي القصيدة التي حاكها الشاعر والناقد الفرنسي الكلاسيكي الكبير « بوالو » في مطولته التي سماها أيضا « فن الشعر » .

والواقع أن الأصول النظرية التي وضعها أرسطو هي التي تعتبر إنجيل الكلاسيكية . ولما كان هذا الفيلسوف الجبار لم يتناول في كتابه عن الشعر غير فن الملاحم والدراما ، بينما أغفل الحديث عن الفن الغنائي الذي نظن أنه قد اعتبره أدخل في الموسيقى منه في الأدب ، كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف إلى الأدب التمثيلي بفرعيه : التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه إلى فن الملاحم ، وكل هذا فضلا عن أن ما كتبه عن الكوميديا لم يصل إلينا ضمن كتاب الشعر . فإن أغلب الأصول الفنية التي تعصبت لها

الكلاسيكية واقتلت حولها قد كانت في الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديات خاصة ، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية في الأدب التمثيلي، وهو الأدب الذي انصرف إليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به ، ولا يزالون يذكرون بفضلهم ، بينما لا يكاد يذكر لهم شعر في الملاحم أو شعر غنائي . وعندما تذكر الكلاسيكية في مهدها وهو فرنسا، لا ينصرف الذهن إلا إلى راسين وكورني وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح . وذلك بينما يغلب الطابع الغنائي على الرومانسيين الذين برعوا في هذا الفن براعة لم يصلوا إلى مثله في فن المسرح .

والواقع أن ما وصل إلينا من روائع الأدب الإغريقي القديم يمثل معظمه في ما معتمى هوميروس وفي تمثيليات اسكيلوس وسوفوكليس وإليريوديس وأرستوفانيس . وأما الشعر الغنائي فقد ضاع معظمه وبخاصة القديم منه وهو أجوده . وأغلب ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الإسكندرية، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه ، وأفقدها قيمته الإنسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء . وإذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائي ، فإنه هو الآخر تغلب عليه الصنعة ، ولا يرتفع إلى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائي اليوناني القديم .

ولقد حاول الشاعر الفرنسي الكبير رونسار في أوائل عصر النهضة أن يحيي فن الملاحم فأنشأ ملحمة المسماة «الفرنسياد» ، يقص فيها أعمال البطولات التي أتاها فرنسوا الأول في غزوه لإيطاليا ، ولكن الملحمة لم تنجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى ، فانصرف رونسار وجماعته إلى الشعر الغنائي الذي — وإن يكون قد أصابوا فيه نجاحا كبيرا — إلا أن كبار الشعراء الذين ظهروا في القرن السابع عشر عندما أخذت تتضح وتستقر أصول الكلاسيكية نراهم لا ينصرفون عن فن الملاحم لحساب بل وعن الفن الغنائي

٣٢ . . . . . محاضرات في

أيضا ليوفروا جهودهم على الفن التمثيلي ، الذي برعوا فيه وخلدوا  
الكلاسيكية بفضله .

وبالرغم من أن الكلاسيكية قد قامت على احتذاء الآداب الإغريقية  
والرومانية القديمة، والخضوع للبادئ الفنية التي اهتمت إليها تلك الآداب  
بحسب الفطرة السليمة ، فإن هذا المذهب قد أصبح يتميز مع ذلك بخصائص  
فنية وإنسانية مجردة .

فالكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية  
وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية . وعندها أن ما يدرك  
إدراكا تاما يمكن العبارة عنه في وضوح . ولذلك إذا كانت جودة العبارة  
أحد أصولها ، فإن الوضوح أصلها الثاني . ولا يجوز أن يعتبر هذا الوضوح  
من البسيطات المسلم بها ، فلسوف نرى الرمزيين فيما بعد يتكروون هذا  
الوضوح ويعتبرونه إفسادا وإفقارا للأدب الذي لا يسعى إلى نقل معنى  
محدد من نفس إلى أخرى أو تصوير صورة واضحة المعالم ، بل يسعى إلى  
الإيحاء بجالة نفسية خاصة ، أو خلقها في نفس القارئ أو المشاهد ، لا بفضل  
قدرة اللغة على التعبير عن معان محددة فحسب ، بل وبكافة وسائل الإيحاء  
الأخرى ، كموسيقى الشعر وموسيقى الأصوات وألوان التعابير وتبادل  
معطيات الحواس المختلفة ، وذلك بعد أن أنكروا قدرة العقل على إدراك  
المعاني العميقة أو تمييز خواطر النفس المختلطة ، ونادوا بفشل التفكير  
الوضعي في إدراك حقائق الطبيعة أو الحياة أو خفايا النفس البشرية . .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف إلى التعبير الفصيح الجليد عن المعاني  
الواضحة المحددة ، فقد كان من الطبيعي أن يكون اعتناؤها الأول على العقل  
الواعي المتزن ، الذي يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بإدراك خفاياها  
وعملها الدفين . فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف  
أو إسراف عالمي ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية

فما بعد تطلق العنان للعاطفة بل وتزيدها تأججا حتى ، لتراها تنجتر الآلام وتتغنى بها وترى فيها عظمة الإنسان وموضع نبه ، وإن يكن من الحق أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب، وإنما هو عقل حار يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الاتيكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله. وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها إلى التماس الأفكار الواضحة المتميزة، ابتداء من الشك الذى يتخذه ديكارت المبدأ الأول للتفكير. ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى وهى أنه موجود بحكم أنه يشك ، أى يفكر .

وبحكم كل هذه الخصائص كان من الطبيعى أن تتجه الكلاسيكية نحو الادب الموضوعى. وهذا النوع من الأدب يتمثل خاصة فى المسرحية أو القصة . ولما كان اليونان القدماء والرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحى الذى أخذوا يكتبونه شعرا، وإن كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كاللوسيقى والرقص والغناء، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات .

هذا ، ومن الممكن أن نرجع كافة القواعد التى قيد بها الكلاسيكيون فن التأليف المسرحى إلى أصل عقلى عام تفرعت عنه كافة القواعد الأخرى . وهذا الأصل هو مشاكلة الحياة *Vraisemblance* ، وذلك باعتبار أن المسرح مرآة للحياة، أو بعبارة أصبح مجهر للحياة، وبالتالى يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعا من الحياة. وما دامت المسرحية تعرض فى زمن محدد فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ما سموه ؛ لوجيات

الثلاث: وهي وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان. وهي وحدات قال أرسطو بضرورة توفر الأولى منها في المسرحية. بينما أشار إشارة عابرة إلى وحدتي الزمان والمكان باعتبار أنهما من عناصر المعقولة، ولكن الكلاسيكيين جعلوا منهما قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبوا لهما، وتحكمت هذه الوحدات في بناء المسرحية الكلاسيكية التي لا يمكن أن تتناول حياة شخصية أو شخصيات بأكملها، بحيث نرى تلك الشخصيات في مطلع المسرحية أطفالاً أو يافعين ونراها في خاتمتها رجالاً أو شبوعاً، وإنما تتناول المسرحية الكلاسيكية أزمة محددة في تاريخ تلك الشخصيات، وترفع الستارة عادة وقد تجمعت عناصر تلك الأزمة. ثم تأخذ هذه العناصر في العمل حتى تبلغ الأزمة قمتها، ثم تسير نحو الحل الذي اختاره المؤلف. وإذا لم يكن بد من ذكر بعض الحقائق المتعلقة بحياة الشخصيات السابقة المؤثرة على أحداث المسرحية، واللازمة لفهم الأزمة التي تتناولها فإن المؤلف يحتاج لإيراد هذه الحقائق الضرورية على لسان الشخصيات في تصاعيف المواد وعلى هذا النحو تستقيم للمؤلف وحدة الموضوع وإن كانت هذه الوحدة لا تقدم ولا تنفك بوجود موضوعات ثانوية، مادامت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الاسامي وتلعب دوراً في تطور هذا الموضوع أو في إكمال تصوير الشخصيات وإظهار حقائقها النفسية والأخلاقية، كما تعاصر الموضوع الاسامي في الزمان وتجاوزه في المكان.

هذا والسوف نرى كيف أن الرومانسية بزعامة فيكتور هيغو قد شنت على هذه الوحدات حملة عاتية باسم مشاكلة الحياة ذاتها. حيناً، وباسم فكرتهم الخاصة عن الفن المسرحي حيناً آخر، فقالوا إنه إذا لم يكن بد من خضوع المسرحية لوحدة الزمان حتى تأتي مشاكلة الحياة، فإن المنطق يقتضي عندئذ أن تجري أحداث المسرحية في مدي الساعتين أو الثلاث ساعات التي يستغرقها تمثيلها. وأما أن يحدد الكلاسيكيون لهذه الوحدة الزمنية أربعاً وعشرين ساعة، فهذا هو التحكم الذي لا يستند إلى شيء. وأما وحدتا الموضوع والمكان فقد هاجمهما الرومانسيون باسم تصورهم الخاص لفن المسرح الذي لا يرون فيه مرآة أو منجزاً آلياً للحياة فحسب، بل يريدون أن يجعلوا منه خلقاً لتلك



الحياة أو تأليفاً لها وجمعاً لأشتاتها بواسطة الخيال، ولذلك لا يرون بأساً في أن تجمع المسرحية الواحدة عدة مراحل أو أزمان في تاريخ حياة شخصياتها، أو أن تجري أحداثها في أماكن مختلفة بعيدة التناهي، وبالتالي مختلفة الأزمنة، مكتفين بوحدة الأثر العام وتكامل التصوير للشخصيات، أو إظهار حقائقها النفسية.

ولقد ورث الكلاسيكيون عن الإغريق والرومان القدماء تقسيماً دقيقاً لفنون المسرح اجترموه وتقيّدوا به. ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء إلى تراجيديا وكوميديا، ولكل منهما خصائصه المحددة التي لا ينبغي أن تتداخل وأن يجمع بينهما في المسرحية الواحدة.

فالتراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشفقة والخوف وتطهر بهما النفس البشرية، وأهلويها الشجيرة أبشوب ننام رفيع، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف، بل وكانت عشتند القدماء من الآلهة أيضاً وأنصاف الآلهة، وأما الكوميديا فمسرحية هزلية تثير الضحك للتسليّة أو للقد السياسي والاجتماعي، أو لتصوير العيوب النفسية والاجتماعية، ومحاولة إصلاحها. وهي، وإن كانت تكتب شجراً، إلا أن لغتها كثيراً ما تنسب، وشخصياتها تؤخذ من عامة الشعب في الغالب، اللهم إلا أن تكون كوميديا سياسية أو اجتماعية يراد منها نقد حاكم وتسفيهه وإثارة الخواطر ضده أو محاولة إصلاحه.

وعلى هذا التقسيم سار الكلاسيكيون فيما ألفوا من تراجيديا وكوميديا، وإذا كانوا قد جأوا القدماء - وبخاصة أرمستوفانيس - في اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة الشعب المعاصرة، فإنهم لم يقنعوا في التراجيديا بأن يلتمسوا لها موضوعات من حياة ملوكهم وأمرائهم. وتبلائين القوميين، بل راحوا يستمدون تلك الموضوعات من حياة اليونان والرومان الإقدمين، حتى لئلا يرايين يعتذر لاختياره موضوعاً لأحدى تراجيدياته وهي باجازيه (بازيد) من حياة الإتيك المعاصرين.

هذا ولسوف نرى ذلك التقسيم الكلاسيكى ينهار بتقدم الإنسانية ونمو ثقافتها وتغير أوضاعها الاجتماعية .

فى القرن الثامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية الكبرى ، رأينا الأدباء والمفكرين ينكرون على الكلاسيكية أن تحصر الفن المسرحى فى المأساة المفجعة والمهابة للمقهقة، ثم تدعى بعد ذلك أنها تتخذ من المسرح مرآة أو مجهرًا للحياة . وقال أولئك الأدباء والمفكرون إن الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة وليست ملهه ، وإنما يبكى الناس أو يقهقون فى أزمات أو فترات عارضة . والحياة فى لونها الغالب المتصل ليست يضاء وليست سوداء وإنما هى فى الأعم شئ رمادى لا يضجنا إلى حد المأساة والبكاء، ولا يضحكنا إلى حد المهابة والقهقهة ، ولذلك ربما كانت المسرحية التى لا تبلغ حد المأساة كما لا تبلغ حد المهابة هى التى تصور الحياة فى نسيجها العام . واتسب هذا النظر الفلسفى إلى ظهور نوع جديد من المسرحيات سموه بالدراما الدامعة *drame larmoyant* وهى الدراما التى لا تثير حزنًا شديدًا ولا فرحًا مفاجئًا، بل تكتفى بإثارة الأسى ، وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتحب بكاء . وكذلك الأمر فى الكوميديا التى انتحى بها ماريشو وجهة لطيفة مهذبة أصلت فى الكوميديا روجا خاصة عرفت بالماريفودية *marivoudage* نسبة إلى صاحبها . وهى تلك الروح التى تقوم على الدعاية المهذبة والعبث اللطيف الخال من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة فى النقد والتوجيه . وكل مها هو التسلية المهذبة . فهى تثير الابتسام ولكنها لا تشق الأشداق . فالكوميديا الماريشودية تنفر من القهقهة الغليظة ، وترفع عن الإسفاف فى الضحك والإضحاك .

وهذا الاتجاه وإن كنا نجد فى التفكير الفلسفى الذى طفى فى القرن الثامن عشر ما يبرره ، إلا أنه بما لا ريب فيه أن ظروف الحياة فى ذلك القرن قد مهدت له التربة فى فرنسا، حيث كان الفرنسيون يشعرون شعورًا

مضاً بذلك الفساد والطينان اللذين اختفت بهما الأناقة، فأخذت النفوس تهدر وتئن قبل أن تنفجر الثورة، بحيث يمكن القول بأن الناس لم يكونوا في حاجة إلى مآسى المسرح المفجعة، كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العالية، ولذلك اكتفوا بالدراما الدامعة والكوميديا الماريفودية، وإن يكن من الحق أن تقرر أن مثل هذه المسرحيات الفاترة لم تحتفظ بقيمتها، ولم تستطع أن تثبت على الزمن مثلاً ثبتت التراجيديات العانية والكوميديات الصريحة الضحك أو اللاذعة المرارة، حتى يمكن القول بأن جمهرة الناس لا تزال تفضل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح، وأما الاكتفاء بالتأثر الخفيف أو الابتسام الباهت فالظاهر أنه لا يلائم إلا بعض الطبقات المرفهة أو الطبائع الوقورة الشديدة الاتزان.

وفي القرن الثامن عشر أيضاً أخذت الأوضاع الاجتماعية تتغير. وإذا كانت الكلاسيكية قد استطاعت أن تحاكي القدماء فتقتصر التراجيديات على تصوير مآسى الملوك والأمراء والنبل، فإن القرن الثامن عشر قد أخذ يشهد نمو الطبقة البرجوازية وهي عندئذ الطبقة الوسطى، التي ستشغل في نهاية ذلك القرن ثيران الثورة الكبرى التي أطاحت بالملك والأمراء والإشراف. وقد شامت هذه الطبقة أن يعرض المسرح مشاكل حياتها. وأحسن المفكر الشهير ديدرو بحقيقة هذا التطور الاجتماعي، فدعا إلى ما سماه بالدراما البرجوازية التي تختار موضوعاتها، وشخصياتها من الطبقة الوسطى، وبذلك ظهر هذا النوع الجديد من المسرحيات إلى جوار التراجيديات والكوميديا اللذين قصرت عليهما الكلاسيكية الفن المسرحي.

والدراما البرجوازية لا تخرج على الكلاسيكية من حيث موضوعها وشخصياتها فحسب، بل وتخرج عليها أيضاً من حيث نوع المشاكل التي تعرضها، فالكلاسيكية لم تكن تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة حتى يسمى أديها بالأدب الإنساني Humaniste، أى الأدب الذى يعالج مآسى الانسان من حيث هو إنسان في ذاته. فالصراع في التراجيديات الكلاسيكية

مثلا يدور داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الانسانية ذاتها ، كالجلب والبغض والغيرة والأثرة والعقل والهوى ، وما إلى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتنبع كما قلنا عن الطبيعة الانسانية في ذاتها . وجاء فلاسفة القرن الثامن عشر وبخاصة ديدرو فقالوا إن مشاكل الانسان لا تنبع كلها من طبيعته كإنسان ، بل إن منها إن لم يكن أكثرها ما ينبع من وضع الفرد في المجتمع ، ومن العلاقات الاجتماعية التي تربطه بغيره من الأفراد بحيث يمكن أن يجد المؤلف المسرحي مادة خصبة لمأساه من وضع الشخصيات الاجتماعية أو نوع المهن التي يزاولونها ، أو طبيعة العلاقات التي تربطهم بغيرهم . فهذه المأساة أو تلك قد تصبغ الفرد لا مجرد أنه إنسان بل لأنه طيب أو محام أو تاجر أو فلاح ، كما قم بهبه لأنه أب أو أخ أو صهر . وبالفعل وضع ديدرو نفسه دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الابن الطبيعي » أي الابن غير الشرعي ونصور فيها مأساته . ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية في الأدب كله .

ومع ذلك فإن القرن الثامن عشر كله لم يحطم الكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير ، وإن كان قد خلق أو حاول أن يخلق أنواعا جديدة من المسرحيات تسد ما لاحظته من نقص في المسرح الكلاسيكي . وأما الثورة على الكلاسيكية ومحاولة تحطيمها ، أو على الأقل تحطيم القواعد والقيود التي غلت بها الأدب ، وبخاصة الأدب المتمثل فلم تظهر إلا في القرن التاسع عشر مع ظهور الرومانسية .

## الرومانسية

بالرغم من أن الرومانسية لم تصبح مذهباً أدبياً إلا بعد مالا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فإن طابعها الأساسي قد كان الثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها ، حتى لم يكن القول بأن الرومانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحرير للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التي استبطلت من تلك الآداب وأصبحت انجلاً للكلاسيكية . ولا أدل على ذلك من مدلول لفظه الرومانسية ذاتها ، فهي مشتقة من كلمة رومانوس Romanus التي أطلقت على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتي كانت تعتبر في القرون الوسطى كلجات عامة للغة روما القديمة أي اللغة اللاتينية ، ولم تعتبر لغات وآداب فصیحة إلا ابتداءً من عصر النهضة ، حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم . وهذه اللغات هي المعروفة الآن بالفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسية والرومانسية إحدى لهجات نوي سرا . وقد قصد الرومانسيون باختيار هذا الملفظ عنواناً لمذهبهم ، إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أي الرومانية وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة ، التي هيمنت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استبطل منها من أصول وقواعد . وكان الرومانسيين يقولون مالنا ولآداب الإغريق واللاتين وأصول قديم وأماننا تاريخنا القومي وثقافتنا القومية ، بل وروحنا القومية تهطل إلينا أن تصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التي تكبل ملكاتنا ، وتبقينا تبعاً وذيو لا للآداب القديمة وأصولها المنداعة .

وفي الختام إن الرومانسية لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية ، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها حسب ، بل كانت

ثورة على كافة القيود الفنية ، وأصول الصنعة الأدبية حتى ليكن القول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً أحل أصولاً فنية محل أصول أخرى ، وذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الاصول والقيود والتخفف من أغلالها ، لكي تتحرر العبقرية البشرية وتنطلق على سجيها ، وكأن الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أو قصف رعد ، لا يخضع لقواعد ، ولا يصدر عن صنعه مقصودة أو نشاط ذهن وعمل إرادة . وضابطها الوحيد هو هدى السليقة وإحساس الطبع ، حتى لرى كبار شعرائها يزعمون أن أروع القصائد ما كانت أناة خالصة أو عبرات صافية .

ولو أننا نظرنا في نشأة الرومانسية بفرنسا منذ أوائل القرن التاسع عشر لوجدنا أنها لم تكن لتغلب فيها على الكلاسيكية ذات الجذور العميقة في المراجع الفرنسي والفلسفة الفرنسية ، لولا تضافر عدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مهدت لظهورها وخلقت عند الفرنسيين تلك الحالة النفسية التي تميز بها الرومانسية .

والذي لا شك فيه أن العقلية الفرنسية في جوهرها عقلية وضوح ومنطق واتزان ، وهي في ذلك تختلف عن العقلية الإنجليزية والعقلية الألمانية اللتين يغلب عليهما الغموض وجوهر الخيال وتشعب العاطفة حتى ليس من الفرنسيون بأن تأثر بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيلم الثورة الفرنسية الكبرى إلى إنجلترا وألمانيا بأداب تلك البلاد ، وصدورهم عن وحيا وكتابتهم عنها في حماسة وإعجاب قد كانت من العوامل التي مهدت النفوس والأمزجة في فرنسا للرومانسية وبخاصة شاتوبريان ، الذي هاجر إلى إنجلترا وتأثر بأدائها بل وترجم إلى الفرنسية أثراً أدبياً ضخماً هو الفردوس المفقود للنتون ، ثم مدام دي ستايل التي هاجرت إلى ألمانيا وكتبت عنها كتاباً خالداً سمته د عن ألمانيا . وفيه تتحدث عن الروح الألمانية التي تغلب الرومانسية على طبيعتها ، وتعرف الفرنسيين بروائع الأدب الألماني

الغارق في تلك الحالة النفسية .

وإنه وإن يكن من الحق أن روسو الذى أُنقِ الجانِب الأكبر من حياته في سويسرا قد مهد ككاتب فرنسى منذ القرن الثامن عشر السبيل للرومانسية بثورته على كافة القيود والأوضاع والدعوة للعودة إلى الطبيعة وإلى الحياة الفطرية، إلا أن هذه الدعوة لم تنته إلى ظهور الرومانسية كذهب، وما كان لها أن تنتهى إلى هذا حتى ولو أضفنا إليها المؤثرات الانجليزية والألمانية التى أشرنا إليها فيما سبق، ولم تتضافر ظروف الحياة في فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لكى تخلق تلك الحالة النفسية التى صدرت عنها الرومانسية ووعت حقيقتها، فاستحالت إلى مذهب أدبى، بل وإلى فلسفة وسلوك في الحياة .

وللإحاطة بهذه الظروف لا يمكن أن نرجع إلى التاريخ لنعلم أن الثورة الفرنسية قد قامت ثم تمخضت عن نابليون الذى بلغ ذروة المجد، ومع ذلك انتهى نهاية محزنة بالموت أسيراً في جزيرة سانت هيلانة، فكل هذه الأحداث على جسامتها لا تهم التاريخ الأدبى في ذاتها بقدر ما تهمه في مقدار تأثيرها على بعض تلك النفوس الحساسة التى يتكون منها الشعراء والأدباء. وفي رأينا أن كتاب « اعترافات قى العصر » للشاعر الرومانسى الكبير ألفريد دى موسيه هو خير مرجع يوضح لنا تأثير تلك الأحداث على نفوس الأدباء الناشئين في النصف الأول من ذلك القرن. ولتقل للتدليل على هذا من ذلك الكتاب الرائع فقرة يتحدث فيها موسيه عن الحالة النفسية للأطفال والشبان بعد هزيمة نابليون وإذلال فرنسا، حيث يقول « كان الاطفال يخرجون من مدارسهم فلا يرون سيوفاً ولا دروعاً ولا مشاة ولا فرسان فيتساءلون: أين اذن آباؤنا؟ ويكون الجواب: إن الحرب قد انتهت وأن قيصراً ( نابليون ) قد مات. وأن صور ولنجتون وبلوخ قد أصبحت زينة غرف استقبال السفارات ودور القناصل،، وقد كتب من تحتها: إلى متقذى العالم .

هكذا جلست على أطلال عالم مندثر شبيهة مبهومة، شبيهة بنبت من  
فطرات الدماء الحارة التي غمرت الأرض . ولدوا في جوف الحرب للحرب،  
وقد رنحت أحلامهم خمسة عشر عاما. تلوج موسكو وشمس الأهرام . لم  
يخرجوا من قراهم ، ولكن كم حدثوا أن كل باب من أبواب تلك القرى  
يقود إلى عاصمة من عواصم أوروبا . لقد تمثل بمقوليم عالم بأ كلمة ، ثم  
هام ينظرون إلى الأرض والسماء والمسالك والطرق فإذا الكل صامت  
خال ، لا يسمع فيه غير دق النواقيس تتردد أصدؤه في الآفاق البعيدة .

لقد كانت نفس الشبيهة عندئذ تنازعها قوى ثلاث : من خلفهم ماضى  
قد تحطم إلى غير رجعة ، وإن كان لا يزال ينبض تحت ما خلف من أنقاض  
يرقد بين حناياها من تحجر من شيعه عهد الانتبذ المتصرم ، ومن أمامهم  
مجرأفق شامع قد أخذ يرسل أول أشعة المستقبل . وبين هذين العالمين  
محيط كذلك الذى يفصل قارتنا القديمة عن العالم الجديد : ضباب يتخلج بمحو  
العالم ، بحر عاصف . ينض بالفرق وإن لاح بأفاقه البعيدة من حين إلى حين  
شراع أبيض أوسفين يتفج البخار كشفا ؛ ذلك هو عهدنا الذى يفصل الماضى  
عن المستقبل فلا هو هذا ولا هو ذاك وإن أشبه كليهما ، ما مخطو به قدم إلا  
تساءلنا : أبذرة ما نطأ أم طلل .

وسط هذا السديم كان على أولئك الشباب أبناء الإمبراطورية ، وخفدة  
الثورة الذين يتفكرون قوة واقداما أن يتخيروا ما يريدون : أن يشقوا ما  
يريدون من سبيل .

في هذه الفقرات يضرب موسية تضريرا دقيقا تلك الحالة النفسية التى  
خلفها ما اصطليح على فرنسبا من أحداث جسام فى أواخر القرن الثامن عشر  
وأوائل القرن التاسع عشر . وعن تلك النفسية صدر الأدب الرومانتيكى :  
وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا منجها أدبيا دعا إليه الكتاب أو  
إصطنعوه اصطناعا — وهى على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل  
قيد — وإنما هى حالة نفسية ولدتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من



انتيار ذلك المجد . ولكنها أصبحت بعد ذلك مذاهب عند المقلدين الذين طوئوا الزمان ما أجدوا فيه أنفسهم من سنف مضموع .

شبت الثورة قلبت أوضاع الحياة : أعزت رجالا وأذلت رجالا ، بل كم من مرة أكلت بنتها . وجاء نابليون فلا الوجود بمجده ، حتى أصبح الشباب لا يحلون بغير المعارك وقيادة الجيوش يكتسحون بها العالم فتحدث الناس بيطولتهم كما يتحدثون عن امبراطورهم العظيم . ثم كانت وإثر لواتي تحطم فيها مجد ذلك البطل ، واذا بجزيرة سانت هيلانة رمز لما يدبر القضاء من محن .

وتساءلت الشبية : ترى أذلك ما ينتظرنا من مصيرا أما من سبيل إلى تحقيق أحلامنا ؟ ثم أبصرت ما بين الواقع وتلك الأحلام من هوة لم يعد سبيل إلى عبورها ، فانطوت على نفسها ، وعز العمل ، فاتخذت حياتها موضوعا للنظر ، وشغل الأدب نشاطها المتعطل فأذا به أدب شخصي .

وهال الشبية ما أحست من عجز وحزن ، فقال شاعر منهم : « للرب طفل يهذه الآلم » ، « لا شيء يسمو بنا قدر ما تسمو الآلام » ، وقال آخر : « إن أحب جلال الآلم البشري ، ولقد يعود قائلهم إلى نفسه فإذا بها قد ضاقت بخبزها وإذا بها تود أن تلتهم العزاء فيما تصيب من مسرات عارضة تقدرها قدرها لأنها عرفت الاحزان . »

واستمع بعضهم إلى نداء الطيمة تدعوهم إلى صدرها الرحيم ، فتم من خف إليها يلتصق في جمال زينتها ساوى عن الآلم ، ومنهم من أخذته العزة بالإثم فقال : « لا ، ماى حاجة إليك ، وما أنت لنا أم بل زوجة أب ، لكم أفئدت من أجيالنا : يمرون وأنت باقية خالدة تحدثنا بما نحن صائرون إليه من فناء ، ثم ينصرف إلى أطلال الماضى يخصها بحبه . ولم لا ؟ وما هى إلا صورية لنفسه . »

تلك هى الرومانسية : خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكى ، بل وعلى

كل أدب ، في زمن بلغت فيه الحاجة إلى العبارة عن النفس مبلغاً لم يدع مجالاً للتفكير في أصول الأدب — نظر في المصائر الخاصة وقد التوت السبل واستحال العمل فانطوى كل على نفسه — حزن عميق يصرف الشعراء إلى مناظر الطبيعة ، بل وإلى انقراض الماضي ، يفكرون خلالها وتفكر خلالها ، ثم لإحساس دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين الفرد والجماعة ، بما بين الحرية والقيود ، بما بين الماضي والحاضر من صراع هو مصدر البلوى .

وأما ما دون ذلك من بحث عز ، طرق الأداء في آداب القرون الوسطى القومية النشأة ، أو من استلهاهم لأدب الألمان أو الانجليز التي بصرهم بها مدام دي ستايل وشاتوبريان وأمثالها بدلا من الرجوع إلى الأدب اللاتينية اليونانية — نأعراض لا تمش روح الأدب الرومانتيكي في شيء كبير .

جاهدت فرنسا في ثورتها لحسب أن العناية الإلهية قد ساقها لتحمل الحرية إلى شعوب الأرض قاطبة على يد نابليون ، ثم ها هو نابليون يلقى أسيراً محطماً بجزيرة موحشة ، بل ها هي فرنسا ذاتها في قبضة أعدائها يملون عليها إرادتهم وقد أنزلت بها الحروب الطويلة البؤس والدمار ، فأى غرابة إذن في أن تنكسح الرومانسية الأدب الكلاسيكي أدب الحقائق العامة ، أدب التقاليد الأدبية والأرواح المظلمة .

لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات ، وكان هذا طبيعياً بعد ثورة حررت الفرد واعترفت للإنسان بحقوقه ، وإن كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكييفاً خاصاً فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم والألم ، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيد هذه المشاعر القائمة قوة وسيطرة ، بل وأصبح الرومانسيون يجدون في شقاوتهم نعيماً ونبلاً ، وفي الشعر عزاء عن هذا الشقاء ، وإن كنا نراهم أيضاً يهربون من أرزاء تلك الحياة ، إما إلى الطبيعة وإما إلى إله عاطفي قد تكون فيه

بعض سمات إله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها .

وإذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد في فنها بأصول أو أوضاع ، فإنها مع ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول والاتجاهات التي تميزت بها مثل « مرض العصر » و « اللون المحلي » و « الخلق الشعري » و « النغمة الخطائية » . أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التي تتولد من عجز الفرد عن اتوفيق بين القدرة والأمل ، اللذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض ، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه إلا بإحد أمرين إما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو تغير الأشياء من طبيعتها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات . ولما كان كلا الأمرين عسيراً إن لم يكن مستحيلاً ، فإن هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر ، ويتخذون الشعر وسيلة لشكراهم والائنين منه أو التمرد عليه .

ولأنه وإن يكن هذا التعارض حقيقة إنسانية عامة تصدق في كافة العصور إلا أنه بما لا شك فيه أنه قد كان أشد حدة ، وكانت النفوس أعرق إحساساً به في أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث ، عنها في أي عصر آخر حتى لنرى الرومانسيين أنفسهم يحسون بأنه قد أصبح مرضاً لعصرهم . ولا غرابة في ذلك فإن الفرد قد عظم إحساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة ، بينما ضعفت إمكانيات الحياة ، أو على الأقل لم ترتفع إلى مستوى الطموح الفردي ، فكان التصادم عنيفاً وكان الألم ممضاً بل كان مرضاً ، وإن استعذبت نفوس بعض الشعراء الذين كانوا يرون أن أجل الأغاني ما كان أعقها بأساً .

واللون المحلي عبارة حارب بها الرومانسيون الاتجاه الإنساني العام عند الكلاسيكيين ، فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الإنسان في ذاته . ولا عن مشاعر الإنسان في ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف

والاحاسيس ، ولذلك تريد أن تضي على كل إنسان لونه المحلى ، فالإسباني غير الفرنسي ، واليوناني غير الجرمانى . وحب موسيه غير حب لامارتين أو هيجو ، فلكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة . وإن يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحا فى المظاهر الخارجية والمادآت والتقاليد، منه فى حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منها بين البشر، ويصدر عن الانسان فى ذاته وباعتباره إنسانا . ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضوحا فى القصص والمسرحيات الرومانسية منه فى الشعر الغنائى .

وإذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت فى فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسطو وجعلها منبعا لكافة الفنون، حتى اتخذ الكلاسيكيون من محاكاة المسرح للحياة أو محاكاته لها فيصلهم العام ، فإن الرومانسيين قد تمردوا على هذه الفلسفة ، وقالوا إن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المتبكر أو الخلق بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرماصات المستقبل وآماله . والصابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها ، على نحو يثير كوامن الشاعر ويبرز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة .

وأما النغمة الخطائية فانها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية، وإنما انضرد بها بعض شعرائها ، وبخاصة فيكتور هيجو فى فرنسا ويرون فى إنجلترا ، وذلك بينما زارها مناجاة عند لامارتين وإنتجارات عاطفية عند موسيه ، وإن تكن تلك النغمة الخطائية هى التى طغت على المذهب عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل « طرطشة » عاطفية وتهاوتا مائما وأنتينا كاذبا .

ولما كانت الطبيعة تعتبر فى كافة الآداب الإنسانية مصدرا للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها، فلعلهم من الخير أن نوضح اختلاف وجهة نظر

الرومانسية إليها عن وجهة النظر الكلاسيكية أو اليونانية الرومانية القديمة، فنقول إن الانقلاب الذى حدث لا يرجع إلى الرومانسين المذهبيين بقدر ما يرجع إلى الذين سبقوهم فى التمسك بهذا المذهب مثل روسو ثم شاتوبريان بنوع خاص . فهو الذى ثار فى كتابه عن « عبقرية المسيحية » على الميتولوجيا القديمة ، ونادى بتخليص الطبيعة من تلك الآلهة والربات التى كانت تقطن عند الإغريق السهول والوديان والأنهار والغابات والبحيرات ، بتل والحقول ، وذلك لكى يرد الإنسان إلى الطبيعة صمتها الأبدى وسكونها المستجم فلا تعود غير معبد واحد ضخم تتمرره روح الله . وأخذ الرومانسيون بهذه الدعوة ، فلم يستبقوا من آلهة الإغريق القدماء غير ربة واحدة هى « الميز » ، أى ربة الشعر ، التى لا تزال تراها تحاور ألفريد دى موسيه فى لياليه وتعزى عن آلامه وترنحه بقيثارة الشعر لكى ينطلق بعد أنجاس ويفرد بعد صمت ويرى فى هذا الغناء والتفريد خير عزاء عن الحياة وآلامها .

\*\*\*

ونحن وإن كنا نعتقد أن خير وسيلة لإدراك معنى الرومانسية هو قراءة روائع الرومانسين التى ترجم منها إلى العربية عدد كبير فى العصر الحديث ، إلا أننا مع ذلك نرى من الخير أن نثبت هنا لمأخذ القاصد الذى يجمع للعالم على أنها من روائع الرومانسية ، وفيهاتين الكثير من المعاني والآحاسيس والتغناط التى تكون المضمون الحى للرومانسية ، وتلك هى قصيدة ليلبة أكتوبر للشاعر الفرنسى ألفرد دى موسيه . وهى تجرى على صورة خراز بين الشاعر وربة الشعر . حول تجربة حقيقة عاشها الشاعر وقامى منها آلاما مبررة فى حب عاثر هو جبه للكتابة الفرنسية الشهيرة جورج ساند ، التى سافر معها إلى مدينة البندقية بإيطاليا ، حيث سقط الشاعر مريضا ، وعاده طبيب إيطالى وقعت جورج ساند فى جبه وهجرت الشاعر المريض الذى

عاد إلى باريس محطاً كسير القلب . وفي خلال تلك المحنة أتته ربة الشعر حيث جرى بينه وبينها الحوار التالي .

الشاعر : لقد تبدد الألم الذي أضنانى كما تبدد الأحلام حتى لتتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف يتطاير وندى الصباح .

ربة الشعر : ما بك إذن شاعرى ؟ ما هذا الألم الحنى الذى أقصاك ، عنى حتى ما أزال أشقى به ؟ ما هذا الألم الذى خفى عنى وإن طال ما بكأنى الشاعر : كان ألما مبتذلاً بما يهيب الجميع ، ولكننا نحسب دائماً - لحبنا الجدير بالرحمة - أن ما يتسرب إلى قلوبنا من ألم لم يتسرب مثله إلى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر : لا ما فى الألم من مبتذل إلا ألم نفس مبتذلة . دع - عزيزى - هذا السر ينطلق من فؤادى . . . افتح لى نفسك وتكلم واثقا من أمانتك فان الصمت أخ للموت . ولكم شكاً متألماً ألمه فتعزى عنه ، ولكم نحيى القول قائله من وخزات الضمير .

الشاعر : إذا كان لابد اليوم من الكلام عن ألمى ، فوالله لا أدرى بأى اسم أسميه : أكان حبا ؟ أم جنونا ؟ أم كبرياء ؟ أم محبة . وما أدرى من سيقيد من سماعه . وأنا بعد قاص عليك نبأه ، وقد خلونا إلى أنفسنا فى جلستنا هذه إلى جوار الموقد . خذى قيثارتك وتعالى إلى جانبي ثم أيقظى ذكرىأتى بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعرى ، أسألك أولاً أشفيت حقاً من ألمك ؟ وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه فى غير جفوة ولا هوى ، كما عليك أن تذكر أنى رسول السلى فليس لك أن تزج بى فى شهوات نفسك التى أنزلت بها الخراب .

الشاعر : نعم شفيت من ألمي شفاء يحملني على الشك في أني ألت يوما  
ما . لا ، لا تخافي ، وما دام هذا وحيك نستطيع أن يثق كل منا بأخيه : ما  
أعذب أن نبكي ، وما أعذب أن نبسم كلما ذكرنا آمالا نستطيع أن نتساها .

ربة الشعر : دعني أخو يشفقة على قلبك — وقد أغلقتة دوني — حنو  
الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب . تكلم — عزيزي — وهما قيثارتني  
تصت إلى جرس صوتك فصحه بنغماتها الباسكية المتباهة : وأما أشباح  
الماضي ، فها هي تمر في فيض من الضوء كالرويا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما حيت غيرك ! أيتها الوجدة المقدسة ! تباركت  
آيات الله أن عدت إليك ، إلى معبد أفكارى ! أيتها الجسدان ، لطالما  
هجرتك ، وتلك المقاعد علاها غبار الهجران . وأنت مصباحى الوفي : هذا  
قصرى ، هذا عالمى الصغير .

ربى ! ربى المقدسة ! تقدست رحمة الله إذ نعوذ فنتقى سوا . نعم  
سأفتح لك قسى ، سأقص عليك كل ما كان لتعلمي مبلغ الألم الذى تستطيع  
أن تحده أمراه ، وأنتم تملكون رفاق قسى أية امرأة تلك التى أذلت رفاقى  
كما بذل العبد سيده ! ما أبغضه من نير ! لقد أضناني فذهب بقوى وشبابى ..  
ولكنى لا أكذبك أنى لمحت السعادة إلى جوارها .

أذكر أننا كنا نسير عشية جنبا إلى جنب فوق الرمال القضية ، وأشجار  
الحور تهدينا أشباحها عن بعد : فأذكر جسمها الجميل وقد تعطف بين ذراعى  
والقمر يغمرنا شعاعه . ثم ... لننسى كل ذلك ... وهل كتب أعلم إلى أين  
يقودنى القضاء ؟ ... من يدرينا ... لعل غضب الله كان يلتبس له يومئذ  
هدفا ، وإلا لماذا أنزل بي ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لا تعود إليها ...  
وهل من أمانة القصص أن تنكر ما مر بك من أيام سعيذة ؟ إذا كان

٥٠ . . . . . محاضرات في

القضاء قد تنكر لك يوما أيها الشاب فلم لا تبسم ، كما ابتسم لك من قبل  
عندما عمر قلبك بالحب ١٤

الشاعر : لا ، لا أريد أن ابتسم لغير آلامى ربتى ، قلت لك لاني أريد  
أن أقصر عليك — هادىء النفس من كل حفيظة ما كان لى من آمال واحلام  
وهذيان ، لتعلمى متى وأين وكيف نزل في ما نزل

أذكر ، ربتى ، اتناكنا في ليلة حزينة من ليالى الخريف ، ليلة تكاد تشبه  
ليلتنا هذه — وقد أخذت همسات الريح بحفيظها المطرد الممل ترغ في عقلها  
المضنى حالك الآلام . . . . . وقتت بالنافذة أنتظر عودتها ، وقد أرهف منى  
السمع ، وإذا بضيق شديد يأخذ بالنفس وينذرني بخيبتها . وكان الطريق قائما  
موحشا لآلام من بعض أشباح مرت ويدها مشاعل ، والريح تهب من حين إلى حين  
يبأى المنفرج قليلا فيصل الى نفسى ما يشبه أنين البشر . لست ادري عندئذ  
إلى اى المواجهات اسلست نفسى ، ولكن عبثا حاولت ان استجمع قواى  
المتخاذلة . . . . . ودقت الساعة فسرت في رعدة قوية . . . . . ولكنها لم تعد !  
وظللت معنى الرأس ، اقلب البصريين الطريق وجدران المنازل . . . آه —  
ذلك انى لم اطلعك على تلك النار القاسية التى اضرمتها تلك المرأة اللعوب  
بين جدرانى — لم يكن بقلبي حب غير حبه ، وكان الموت أحب إلى من يوم  
لا اقضيه إلى جوارها ! ومع ذلك اذكر اننى حاولت بكل قواى ان احطم  
أغلالى ، فدعوتها ألفمرة بالخنائنة الخائنة ، وأخفت اعدا كل ما نزلت به من  
محن . . . . . ولكن ذكرى جمالها لسوء طالعى ما كانت تمر بخاطرى إلا  
هدأت جميع آلامى وتبددت معنى ! . . . . . وطال لي الانتظار حتى ما النوم  
برأسى إلى حافة الشرقة . ثم فتحت جفنى على ضوء القمر الناضج فطفلا  
بصرى المهور . وإذا بوقع أقدام . . . . . وقع خفيف على الحصى ، يأتينى من  
منعرج الطريق . . .

يا لى ! اللهم رحمتك ! . . . هى بعينها ! ودخلت الغرفة . . . من أين أتيت



ماذا فعلت هذه الليلة ؟ أجيبي ؟ ماذا تريد مني ؟ لم أتيت في هذه الساعة  
أين امتد هذا الجسد الجليل طوال الليل ؟ بينا أنا بالشرقة وحيدا ساهدا الجفن  
يا كي العين ؟ في أى مكان وبأى مخدع ؟ ولمن ابتسمت ؟ أينها الخاتمة  
الجسور ! أتستطيعين بعد ذلك أن تأتيين مانحة شفتيك لقلبي ؟ ماذا تبغين  
منى ؟ ما هذا الظلم الخفيف الذى تحاولين به جذبى إلى ذراعيك المضنايين ؟  
اذهبي غنى ! اذهبي ... ما أنت الآن إلا شبح من أحبت ! عردى إلى القبر  
الذى نهضت منه ! دعيني أنسى إلى الابد أيام شبابى ... ويل لك أينها المرأة  
الداكنة الأعين ... لقد طوى حبك المشوم ربيع حياتى ، وفخرة أيامى ..  
دعيني أومن — كلما ذكرتك — لئن كنت في حلم تقضى .

ربة الشعر : هدى من روعك ، أضرع إليك . لقد بعثت نبراتك الرعد  
في نفسى ... أيها العزيز المحبوب ! يوشك جرحك أن يدمى من جديد .  
واحسرتاه ! كأن إذن بهذا العمق ؟ أما لآلام الحياة أن تحت خطاهالى  
النسيان ؟ انس ما كان ونح عن نفسك اسم تلك المرأة الذى لا أريد أن  
أفوه به !

الشاعر : ويل لك ! لقد كنت أول من علمنى الحياة ! وقد ذهب .  
بعقلى الرعب والغضب .

علمنى صوتك وابتسامتك ونظرتك الخادعة كيف أتكرر لكل سعادة  
ولو لم يكن منها إلا الشبح ! لقد ألقى في شبابك وسحر جمالك إلى البأس ..  
وأصبحت — وقد رأيتك تيكين — أشك حتى في صدق الدموع !

ويل لك ! لقد كنت في سذاجة الطفل ، كالزهرة يلها ندى الصباح ،  
حتى تفتح قلبى لحبك . وكان قلبا غريرا نخدعه آثامك ... ولكم كان أيسر  
عليك أن تتركى له طهره .

ويل لك ! لقد كنت مصدر أول ما عرفت من ألم ، وعنك تفجرت  
دموعى . نعى أنها ما تزال تتدفق ، وأنها لن تجف ، وهى تجري من جرح

ليس له أن يندمل ... ولكني سأغسل قلبي من هذا النبع المروسا خلف به  
إن صدقت آمالي — ذكر ياتي البغيضة .

ربة الشعر : كفى أيها الشاعر فما ينبغي أن تجرح يوم اقضيته إلى جانب  
حسانه خادعة ، وقد لححت فيه سرأبا من السعادة . احترم جيك ما اردت  
أن تحب . وإذا كان من الشاق على ضعفنا البشري أن نصفح عما يصينا  
الغير به من ألم ، فلنوق أنفسنا لظى الحفيظة . إن عز الصفح فليكن  
السيان . وكما يرقد الموت إلى احضان الأرض يجب أن يرقد ما همد من  
عواطفنا مخلقا رمادا ... رمادا مقدسا ما يجوز أن تمتد إليه يد بغدوان .  
ثم خبرني ، لماذا قد أخذت قصص على نأ بلواك الحارة . لا تريد أن ترى فيما كان  
إلا حلما تقضي أو حلما غاب ؟ أتحسب أن القضاء يصدر عن غير حكمة ؟  
أظن أن الله قد بلاك غير واعي بما يفعل ؟ من يدري ؟ لعل بلواك تسيل  
نجاتك ! أذكر — أيها الطفل — أنك فدين لما بتفتح قلبك ... وما لنفس  
أن تظن لمكونها إلا أن يصيبها ألم قوى . تلك نوايس الطبيعة القاسية .  
ولكنها نوايس قديمة قدم القضاء المحترم ، وما لنا من مناص عن أن يغدونا  
الآلم ، ندفع به بمن ما نصيب من سعادة ... أو ما ترى التبت لا يقوى أو  
يبلله الندى ؟ ومثلنا مثله تغذينا السموع . وقديما رموزا للسعادة بشجرة  
محطمة كستها الزهور وندتها قطرات المطر . ألم تقبل أنك قد شغيت من  
جنونك ؟ إلك بعد في عنفوان الشباب ، مكتمل السعادة ، معزز أينما حللت  
... ولى أن أسألك عما كنت فاعلا لو أنك لم تعرف البكاء — عندما  
تختلس من الحياة مسراتها العارضة . أكنت تستطيع أن تقدرها ؟ أكنت  
تستطيع أن ترفع الكأس مشرق القلب ، وقد نادىك خل قديم فوق  
منبسط العشب ، والشمس آفة للغروب ؟ أليس ذلك لأنك عرفت الآلم  
فقدرت السرور ؟ ثم كيف كنت تستطيع أن تحب الزهر والغليظ والمروج  
وأن تقرب لآناشيد يترارك وتغريد الطيور ... ثم ميكيل انجلو وسحر  
الفنون ... وشكسبير وآيات الطبيعة ؟ لا ، ما نعمت بكل ذلك إلا لأنك  
وجدت بها آثار الزفات القديمة . وكيف كان لك أن تفهم جمال انسجام

السماء وصمت الليل وهمس الميناء ما لم يسبق أن حملتك الحنى والسهاد  
— حيث كنت — غلى النزوع الى الراحة الأبدية .

ثم أما تنعم اليوم بمحبة أخرى ، تسكن إلى جوارها في ظلة الليل  
وقد وضعت يدك في يدها فتزيد ذكريات آلام شبابك من عنوبة ابتسامتها  
... ثم أما تذهب معها كما ذهبت من قبل إلى أعماق الغابات المزدهرة ،  
وفوق الرمال الفضية وأشجار الخوروسط معبد الطبيعة ؟ أما تهديك السيل  
أشباحها كما هدتك من قبل ؟ وعندما يغمرك القمر بشعاعه ، أما يتمطف  
بين ذراعيك جسم جميل كما تمطف آخر من قبل ؟ وهيك لاقيت الحظ في  
طريقك أما كنت تسير خلفه مغنيا من جديد . فيم الشكوى إذن ؟ لقد قوى  
الآلم عود الآلم في نفسك . لم إذن تأتي إلا أن تبغض ألم شبابك وة سد  
جعلك ذلك الآلم خيرا عما كنت ؟

ولدى العزيز ! ما أجدر تلك الخادعة برحمتك و ن أسألك دموعك .  
ولقد أراد الله أن يلقنك سر السعادة الى جوارها ، وبما أنزلت بك من  
آلام ! لقد كلفها جسيا ، ومن يندى لعلمها أجبتك صدقا ، ولكنه القضاء شاء  
أن يحطم قلبك على يدها ! كانت على علم بكنه الحياة ، وقد علمت لك إياه ، ثم  
احتضنت ثمرة آلامك حبيبة أخرى ... أرحمها فقد مر بها حلم حيث  
... لقد رأيت بجرحك دائما فلم تستطع له شفاء ! وأنا أعلم — وأرجوك  
أن تصدقني أن دموعها لم تكن كلها كاذبة ... ولو أنها كانت كذلك لما  
أغناك هذا عن واجب الرحمة ، وأنت بعد تعرف كيف تحب !

الشاعر : حقا قولين . إن البغض إثم ، يفسد في نفوسنا انسياب  
الافعى فترتعد منا القلوب . اسمعي عني ربي . هذا قسمي أستشهدك عليه :  
بحق أعين تلك الحبيبة الزرقاء ... بحق صفاء السماء ، بحق تلك النجمة  
اللامعة التي تحمل اسم ربة الحب « فينوس » ، وقد أخذت تتواضع في الأفق  
كالقوادة أصابتها رعشة خفية ... بحق جلال الطبيعة ورحمة الله ، بحق ضياء  
النجوم الساجي الذي يهدي عابر السيل ... بحق الغياض والروض  
والغابات الملتفة ... بحق قوة الحياة وروح الوجود ... أقسم اني طارح عن  
ذاكرتي ما تختلف بها من آثار جب عائر ، مختلفاً لإياه وسط ظلام بعيد .

وأما أنت فما أنا أتركك بعد أن دعوتك غير مرة بأرق الأسماء،  
ولتكن ساعة فراقتا ساعة صفح شامل . ليصنع كل عن أخيه، ولننعم  
عز ذلك السحر الذى ربط قلينا أمام الله، وهأنا أذرف بين يديك دمة  
تصحب وداعى الأخير...

والآن ربي المشرقة الجمال... هيا بنا إلى غرامنا، أسمعني من نغماتك  
كالمسارة كما سبق أن سمعت منك والحياة في بدنها...

ها هو العشب المعطر ينتفض لقرب الصباح... فتعالى نوقظ حبيبه  
قلي، ولتذهب نجنى زهر الحديقة . تعالى رى الطبيعة الخالدة تطرح غلائل  
النوم... فسنبعث معها إلى الحياة عندما تبعث الشمس أول شعاعها .

\*\*\*

ففي هذه القصيدة نلمح حاجة الشاعر الملحة إلى التعبير عن ذاته، كما نجد  
فلسفة الالم الذى يهذب الإنسان ويعلمه قيمة الفترات السعيدة التى قد تمر  
به في حياته، كما يهذى الشعراء إلى منابع الفن والجمال في الحياة وفي الطبيعة،  
وبذلك يسمو بإنسانيتهم ويطهر قوسهم من الأحقاد والضغائن، ويحملها  
على التسامح والغفران بل والتعزى عن محن الحياة، بفضل ذلك التسامى  
الذى يعوض عن تلك المحن . وإن تكن كل تلك المعاني الشعرية الجميلة قد  
تصبح وبالا على الشعر والأدب بل وعلى الفرد والمجتمع، أى على الإنسانية  
كلها، عندما تصبح تصنعاً ودعواوى جوفاء البطولة الكاذبة والاستشهاد  
الرخيص، أو حافزاً للانحلال الخلقي أو الإصراف العاطفى السخيف، فضلاً  
عن محاولة تبرير الرذائل، وأنواع الضعف الأخلاقى، التى قد ترفع شباب  
الأدب الى المغامرات المسفة، ومحاولة تبريرها بالصاقها بربة الشعر وألمة  
الفنون، مع أنها عاجزة عن أن تنتج فناً جميلاً أو تهز قنبا نقيه المعدن .

ولأنه وإن تكن كل هذه الخصائص لا تلائم - كما هو واضح - إلا الشعر الغنائى الذى يستطيع أن يعبر عن الذات فى فرديتها أو فيها تتلقاه عن الحياة والطبيعة والمجتمع من انطباعات ، إلا أن الرومانسية لم تقف مع ذلك عند هذا الشعر الغنائى بل تعدته أيضا إلى الشعر والأدب الموضوعى ، وكان لها - بنوع خاص - فى مجال الأدب التمثيلى إنتاج ضخم . بل وتعصب الرومانسيون لهذا الإنتاج تعصبا شديدا يخيل إلينا عندما نقرأ أبناءه أنهم كانوا يخوضون معركة لا تقل حرارة وعنفًا عن المعارك التى غاضتها الإنسانية فى سبيل أسنى القيم الروحية كالوطن والدين . فعندما مثلت ليشكتور هيجو لأول مرة مسرحية هرنانى الشهيرة تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية ، كما تجمع المحافظون على الكلاسيكية فى تحفز وتحد بالنفى العنف ، وقد تصدر الرومانسيين فى تلك الليلة الشاعر الكبير تيوفيل جوتييه الذى كان عندئذ من كبار المتحمسين الرومانسية ، ولم يكن قد استقل بعد بمذهب الفن للفن الذى ستتحدث عنه فيما بعد . وقد ارتدى الشاعر الكبير صدارا أحمر فاتح اللون ويده ويد فريقة كله جهاجم ، يستخدمونها ككنوز يسكبون فيها النيد ، الذى يحسونه تحديا وسخرية من الكلاسيكية ونظامها وتغلها ومراعاتها للأصول والقواعد ، مما أدى إلى اشتباك الفريقين فى معركة حامية لا تزال مضرب المثل فى المعارك الأدبية التى لا تكتفى بالقول ، بل تبلغ حد التهور الفعلى .

وفى الأدب التمثيلى رغم موضوعيته بحكم طبيعته ، لم يستطع الرومانسيون أن يفلتوا من خصائص مذهبهم الغالبة ، فجاء مسرحهم غنائيا حينًا وخطايا حينًا آخر تبعًا لأمزجة مؤلفيه وطبيعة شاعرهم . فسرّح موسيه مسرح غنائى مليء بالصور والأخيلة الرومانسية . ومسرح هيجو تدوى فيه الموسيقى الخطابة بنغماتها المنيرة الجهرية . وكل ذلك فضلا عن العنف والأسراف اللذين أخذتهما الرومانسية الفرنسية ، عن المذهب الألماني الشهير ، المسمى بالعاصفة والدفع ، أى غيليان النفس وهياج العاطفة ووقدة الإحساس .

كما أخذوا عن الإنجليز بعض موضوعات مسرحياتهم، على نحو ما نرى في مسرحية شاترتون التي كتبها ألفريد دي فيني، وفيها يعرض مأساة شاعر إنجليزي شاب عاش فعلا، وهو شاترتون الذي عصفه اليأس حتى باع آخر ما تملك له من أجداده، وهو قطعة صغيرة من الماس، وأتفق ثمنها على طعامه فصاعت الماسة وضاع ثمنها، ولم يبق للشاعر غير الجوع الملزم الذي ظل يضنيه حتى انتحر، وإن تكن رحمة سيدة جميلة خيرة—وهي كيتي بل—قد حفت عنه بعض محنة وآلامه. وبذلك أصبح شاترتون رمزا للشاعر الرومانتيكي.

وأما أصول الفن الدراماتيكي فما لا شك فيه أن الفرنسيين قد أخذوها عن شكسبير بنوع خاص. وقد أوضح هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي الشهير ستندال الذي ألف كتابا نقديا عن «راسين وشكسبير»، واتخذ من راسين مثلا الكلاسيكية، ومن شكسبير مثلا للرومانسية، بالرغم من أن الرومانسية لم تكن قد ظهرت في عصر شكسبير ولا أصبحت مذهباً، وبالرغم من أن شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها من المذاهب، وإنما صدر عن عبقرته الخاصة، التي مزقت كافة الأصول والقواعد، وأبت أن تخضع لأرسطو أو غير أرسطو من النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين.

ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسي الكبير زعيم الرومانسية في فرنسا وهو فيكتور هيجو، قد استل حياته المسرحية بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية، كما فعل من بعد الشاعر بودلير عندما مهد للرمزية في فرنسا بترجمته لقصص وأشعار إدجار آلان بو، وكما فعل أيجنبا الشاعر لوكونت دي ليل عندما مهد للذهب البارناسي الذي يستند أصوله الفنية من الشعر الإغريقي القديم بترجمة إلياذة هوميروس شعرا فرنسيا جميلا، بل وكما فعل من قبل شاتوبريان عندما مهد لدخول المسيحية في الشعر والأدب بدلا من الوثنية الإغريقية، بترجمته للفردوس المفقود للمتون.

ولم يكف فيكتور هيجو بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية.

بل أخذ في دراستها وتحليلها واستنباط أسرارها ، واتخذ هذه الدراسة ككثافة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية وأحوالها في ذلك المنشور الأدبي العنيف الذي أصدره هيجر في صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم كرومويل ، وهي المقدمة التي أصبحت إنجيل الرومانسية ، في الأدب التمثيلي الرومانسي ، حتى لقد نسبت المسرحية ذاتها بينما خلدت المقدمة وذاع صيتها حتى أصبحت « مقدمة كرومويل » تعتبر وثيقة أدبية ضخمة منفردة بذاتها في تاريخ الأدب الفرنسي ، بل وفي تاريخ الآداب الإنسانية بوجه عام ، وذلك باعتبار أن الفرنسيين قد انفردوا دائماً بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصرها وعناصرها ، كما انفردوا بصياغة الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية ، حتى ولو لم يطبقوها في بلادهم تطبيقاً فعلياً كما هو الحال بالنسبة لنظريات فصل السلطات وأصول الحكم الديمقراطي التي أوضحها مونتسكيو في كتابه عن « روح القوانين » . ولم يطبقها الفرنسيون في بلادهم بقدر ما طبقها الأمريكيون على أثر انتصارهم في حرب التحرير ، وتأسيس الديمقراطية الأمريكية ، حتى يقول الأوروبيون إلى اليوم أن فرنسا قد كانت دائماً معمل أفكار للحضارة الغربية .

وفي مقدمة كرومويل يهاجم هيجر المسرح الكلاسيكي فيرى أن الوحدات الثلاث لا تستند إلى منطق سليم فيما عدا وحدة الموضوع ، بل وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع ، بل يريد أن تكون وحدة الأثر العام الذي تحدته الرواية في النفس . وهو يرى أنه إذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشكلة للحياة وكأنها قطعة منها ، فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة بل بساعتين أو ثلاث ساعات وهي الزمن الذي يستغرقه تمثيل المسرحية . كما نراه يهاجم مبدأ فصل الأنواع الذي يقضى ألا تجتمع في المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة . وحجته في ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع الحياة التي كثيرا ما تتقلب بين الجد والهزل وتتقلب معها مشاعر

الناس في أمكنة ولحظات متجاوزة أو متقاربة . وإذا كان هذا صحيحا في الحياة ، فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قائما وإن مشرقا ، إن عابثا وإن ضاحكا . بل ويذهب هيجو إلى أبعد من ذلك استنادا إلى النظرية الرومانسية العامة القائلة بأن الأدب ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا لتلك الحياة ، بغية إظهار أسرارها أو إثارة مكتون النفوس . ولقد يكون في جمع المضحك إلى جانب المبكى ما يزيد في لون كل منهما وضوحا وتأثيرا، على نحو ما نرى في مسرح شكسبير ، حيث يظهر المضحك Clown وسط أعق المشاهد ، بل وجب نرى حفار القبور مثلا يشرب النبيذ في جمجمة ، بينما يمر إلى جواره على المسرح هملت الفياسوف الحائر الذي يتأمل الحياة وسط المقابر ، وتهتز نفسه رعبا من ذلك انغماس الخيف الذي يترصد بالحياة والأحياء ، بينما يلهو ويعبث حفار القبور اللاهي ، بل ويشرب النبيذ في جمجمة أحد أولئك البشر المساكين الذين تلقفهم الموت .

وإذا كان المسرح الكلاسيكي ينفر من مشاهد العنف ، ويؤثر أن يستخدم الوصف والقصص لكي يجنب المشاهدين رؤيتها ، فإن المسرح الرومانسي على العكس من ذلك نراه يفضل « العاصفة والدفع » ، ولا يحجم عن أن يعرض على المسرح الأشلاء والدماء ، على نحو ما يفعل شكسبير في مسرحه ، الذي لا يكتفي بعرض مشاهد العنف العاتية التي قد تشاكل الحياة ، بل وبملا مسرحه بالخوارق والشواذ وتهاويل الخيال الخارجة عن المألوف ، بل وبصور الحقائق الإنسانية ذاتها أكبر من الطبيعة حتى تتبين ملامحها ، وكأن مسرحه مجهر ضخم يوضح أخفى أسرار الحياة وأدق قسائما ، وإن لم يفسد من تلك الأسرار أو القسائم شيئا . وتلك عبقرية نخشى أن يكون شكسبير قد انفرد بها ، وأن يكون الرومانسيون قد قعدت بهم ملكاتهم الخالقة وبصيرتهم النفاذة عن أن يصلوا إلى ما وصل إليه شكسبير في مسرحه الفريد الخالد .



وأخيرا قضت طبيعة المذهب الرومانسى على أدبه التمثيل بأن يقرم على إثارة العاطفة وتحريك الخيال أكثر من قيامه أو اعتياده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحل لعناصرها، بينما استطاع شكسبير أن يجمع بين نفاذ العقل وعذب الخيال وقوة الاثارة العاطفية .

هذه هي الرومانسية التي سيطرت ردحا من الزمن وبخاصة في النصف الأول من القرن التاسع عشر على الآداب الانسانية الكبرى . وقد أصابها انتصارها وسيطرتها بالكثير من الوهن والفساد والتصنع . فزعمها أن الأدب وحى وإلهام وخلق، لا صناعة ومحاكاة ونظام، قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات إلى إهمال الصياغة اللغوية وبهاؤها ومتانتها، كما أدى بها أحيانا إلى ما يشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام إلى حد الفوضى القبيحة، كما أدى بها استخدام الآداب والشعر إلى التعبير عن الذات أو الأنا الضيقة المحدودة، إلى إنزالها الآداب والشعر إلى مستوى الوسيلة الرخيصة، بدلا من أن يظل الآداب والشعر شيئا مقدسا، مكتفيا بذاته ككتابة سامية هي خلق الجمال ونمته من اللغة، كما تحت التماثيل من الرخام وتتألف الصور من الضياء والألوان، أو أداة — إذا لم يكن بد من أن ينظر إليه كأداة — لغايات أسمى من الفرد وأوسع من الأنا. كخدمة المجتمع أو التقدم بقضايا الانسانية الكبرى، وهي قضايا موضوعية أسمى وأشمل من الفرد وآلامه أو لذاته . بل وانتهى الأمر بالاشتراكيين إلى النظر إلى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وأدب الطبقة البرجوازية التي نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة، ولكنها لم تلبث أن أثرت وتسكعت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة، كما كانت الأرستقراطية القديمة تثرى وتسكع وتستبد بفضل الاقطاع والثروة الزراعية .

وكل هذه الحقائق، أو ردود الفعل قد كانت السبب في ظهور كل تلك

المذاهب الأدبية التي أخذت تظهر منذ بدء القرن التاسع عشر، ثم ازداد عددها ، وأخذ سلطانها يشتد ويطنى في النصف الثانى من ذلك القرن ، ثم في القرن العشرين ، وذلك مثل « الواقعية » التي يمكن أن يقال أنها قد نشأت معاصرة تقريبا للرومانسيين . ثم « الفنية » أى مذهب الفن للفن الذى ظهر في النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والرمزية والبرناسية ، وأخيرا الالتزامية والوجودية فأكثرها مذاهب قد كان لسيطرة الرومانسية وتفتيشها دخل في ظهورها وامتداد سلطانها .

\*\*\*

## « الواقعية »

لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية قد اضطرت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التي ترجمت بها لفظة ريلزم Realisme الأوروبية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقى للكلمة وهو لفظة « واقع » .

فنحن نقرأ للأدباء والمفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعى فنفهم منه أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله ، وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسى. وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذى يستقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكلها حتى يعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية ، أى أدب أرسطقراطية الفكر التي تعزل حياة عامة الناس ، لتسبح من أبراجها في سماءات الفكر والخيال، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثا وبطولات ،

تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلا من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه . بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الآداب الواقعي إلى الآداب الموضوعي ، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للآداب الواقعي . وهذا المفهوم الأخير يسلبنا إلى المفهوم الاشتراكي بمعنى الواقعية في الآداب ، حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية إلى تناول الآداب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بمقولها ، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى .

كل هذه المفاهيم نستطيع أن نعثر عليها فيما يكتب اليوم عن الواقعية في مصر وغيرها من البلاد العربية ، وذلك مع أن هذا الاصطلاح الذي انتقل إلينا من العالم الغربي يفيد عتدم مدلولات اصطلاحيا محددات ، لم ينزل به الاضطراب ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقي لهذا الاصطلاح ، كما حدث عندنا في اللغة العربية . بل إن لفظة واقعي في اللغات الأوروبية الدارجة قد أخذت نفس معنى محددات شديد القرب من المعنى الاصطلاحى للفظـة الواقعية .

وبالرجوع إلى تاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى نجد أن الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة ، وكان التعارض قائما بينها دائما وبين المثالية idealisme وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة إلى الحياة والأحياء ، فالواقعية ترى الحياة في أصلها شرا ووبالا ومحنة بينما تراها المثالية خيرا وسعادة ونعمة . ولكنه إذا كان الفلاسفة قد فطنوا إلى التعارض القائم بين الواقعية والمثالية ، وتعصب لكل منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب مثالية في الفلسفة ، فإن هذا التعارض لم يمتد إلى الآداب ليخلق فيه مذاهب واقعية إلا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

والواقع أنه إذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية ، فإنهم قد غرسوا أيضا بذرة الواقعية . وإذا كنا نرى في القرن الثامن عشر روسو يمدد للرومانسية في فرنسا ويؤمن بالمثالية التي ترى أن الإنسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضارية هي التي أفسدته ، فإننا نرى على العكس من ذلك فولتير يمدد في نفس القرن للواقعية . ويسخر في قصائده المسماة : أحاديث عن الإنسان *discours sur l'homme* وفي قصصه أمثال كانديد *Candid* أى الساذج ، أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التي كان الشعراء الإنجليز من أمثال بوب وشافتسبري قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الإنسان ، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان . وذلك بينما يرى فولتير في مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء ، ويتخذ من كانديد أى الساذج مجالا لإظهار ما ينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مآزق ، نتيجة لمثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاوله الدائم . وكل ذلك في سخرية لازعة لا يزال فولتير رمزها .

وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر بينما نرى الرومانسية تملأ الدنيا ضجيجا ، نرى إلى جوارها ذلك التيار الواقعي القوي الذي يملأ في فرنسا أونوريه دي بلزاك ؛ وإذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر صورة لأدبها ، فإن الواقعية قد آثرت النثر بالضرورة . فهي لم تنشأ شعرا ولم تنظم قصائد ، وإنما كتبت قصصا أو مسرحيات ثورية .

والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظ الواقعية كذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كلياً عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع . فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارهِ وإظهار خفاياه وتفسيره . ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره ، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية . فالتشجاعة والاستهانة بالموت لو قُبِلَ من حقيقتهم لوجدناها يأسا من الحياة أو ضرورة لا مفر منها . والكرم في حقيقته أثره تاخذ مظهر المباهاة ، والمجد والخلود تكالِب على الحياة ولها م

لنفس بدوامها أو استمرارها. وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية التي نسميها قيما خيرة، فهي ليست واقع الحياة الحقيقية ، وإنما هذا الواقع هو أثره وما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية . وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان ، وهو ذلك الوحش الذي عبر عنه الفيلسوف الإنجليزي الواقعي هويز بقوله :

« إن الإنسان للإنسان ذئب ضار » *Homo homini lupus*

وهكذا يتضح كيف أن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالألة القوتوغرافية ، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجيه نحو هذا الحل ، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية ، وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة . من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحزن هما الأجدر بيني البشر لا المثالية والتفاؤل .

هذا ، ولقد عاصرت الواقعية الرومانسية ، وإن لم تقم بين المذهبين معارك أدبية حامية كذلك التي قامت بين الرومانسية والكلاسيكية ، إذ اكتفى كل مذهب بأن يسير في طريقه وأن ينتج ما يريد من أدب في الصورة التي اختارها والتي رآها أكثر موافاة لاتجاهه ومضمونه .

ولقد ترك أونوريه دي بلزاك أكبر موسوعة في الأدب الواقعي ، وهي تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها في آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها إلى مجموعات هي :

- (١) مناظر من الحياة الخاصة . (٢) مناظر من حياة الأقاليم .
- (٣) مناظر من الحياة الباريسية . (٤) مناظر من الحياة السياسية .
- (٥) مناظر من الحياة الحرة . (٦) مناظر من حياة الريف .

ولقد سبق أن حللنا في كتاب نماذج بشرية شخصية روائية كبيرة لبزراك  
 هي شخصية راستنيك التي تابع بزراك حياتها في عدد من قصصه ، وأومخنا  
 وجهة النظر الواقعية التي ينظر بها بزراك إلى الحياة والأحياء ، ويوضح فيها  
 الحقائق العميقة لآخلاقهم وسلوكهم في الحياة ، ووسائل النجاح فيها . ولعلنا  
 نستطيع أن نلقى ضوءاً على هذه الفلسفة الواقعية المؤلفة القاسية بأن تثبت  
 هنا طرفاً من الحديث الذي توجه به فوتران إلى راستنيك طالب الحقوق  
 الشاب، الذي أخذت نفسه تتفتح للعلوم بعد أن ترك قريته إلى المجتمع  
 الباريسي الصاحب حيث يقول : إن انثروة العاجلة هي المشكلة التي تعرض  
 لحسين ألف شاب مثلك ممن يجدون أنفسهم في موقفك الحالي . وأنت واحد  
 من هذا العدد . فكر في المجهود الذي يجب أن تبذله وفي عنف المعركة التي  
 ستخوضها . لا بد أنكم ستأكلون بعضهم بعضاً كالعنكبوت الذي يجتمع في  
 زهرية واحدة . وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هناك خمسين ألف  
 مركز كبير . أتدري كيف يشق الناس سبلهم في هذه الدنيا ؟ يشقونه بريق  
 العبقرية أو بالمهارة في الخسة . يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة  
 أو أن تسلسل بينها كوياء . أما الشرف فلا فائدة فيه . إن الناس ينحنون  
 أمام قوة العبقرية، وهم يكرهونها ويحاولون النيل منها بأقوال السوء ، وذلك  
 لأنهم تأخذون أن تقسم ، ولكنهم ينحنون إذا ثأرت . وفي كلمة  
 واحدة ، الناس يعبدونها جاثين عندما يعجزون عن جرّتها في الأحوال .  
 وكذلك الخسة فهي قوة . الخسة سلاح الضعفاء الذين يملأون الأرض ،  
 وسوف تحس بوخزاتها في كل مكان . إذا كنت تريد أن تثرى سريعاً فمن  
 الواجب أن تملك شيئاً ، أو تظاهر بأنك تملك شيئاً . لكي تثرى يجب أن  
 تغامر بضربات قوية وإلا أضعت قوتك في الحبو ، ثم هيات . . . . .  
 وفي المائة مهنة التي تستطيع أن تراولها ستري الجمهور يسمى العشرة أشخاص  
 الذين ينجحون بسرعة لصوصاً . استخلص الرأي . هذه هي الحياة ، فهي  
 ليست أجمل من الطليخ ، ورائحتها رائحته ، يجب أن تلوث يديك إذا أردت

أن ترى، ولكن يجب أن تعرف كيف تشطفها، بعد ذلك، ففي هذا  
جماع الأخلاق في عصرنا. وإذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو  
فذلك من حق بحكم أنني أعرفها. وهل تظن أنني أحمي عليها بالوم؟ أبدا  
فقد كنت دائما كذلك، ولن يستطيع الرعاظ تغييرها. الإنسان كان غير  
كامل وهو — إلى حد ما — منافق، ولهذا يرى الحق أنه عديم الأخلاق.  
وأنا لا أنهم الأغنياء لصلحة الفقراء. فالإنسان هو — في أعلى وفي أسفل وفي  
الوسط. وفي كل مليون من هذه الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص.  
يضمون أنفسهم فوق كل شيء، فوق القوانين ذاتها. وأنا واحد من هؤلاء.  
أما أنت فإذا كنت رجلا ساميا فلتسرف في خط مستقيم مرفوع الرأس.  
ولكنك ستضطر إلى مقاومة الحسد والغيرة والحقد. ستقاتل جميع الناس.  
وإذا كانت لي نصيحة أهدنها إليك — أيها الملك — فهي ألا تثبت عند  
آرائك أكثر من ثباتك عند أقوالك. وعندما يسألك أحد عن رأي يبع  
له. والرجل الذي يفتر بعد تغيير رأيه مثله مثل من يأخذ نفسه بالسير  
دائما في طريق مستقيم. هو أبله يعتقد أنه معصوم من الخطأ. وليست  
هناك مبادئ. وإنما هناك أحداث. ليست هناك قوانين وإنما هناك ظروف.  
والرجل الممتاز هو من يختصن الأحداث والظروف لكي يسيرها.

هذه هي الواقعة المحزنة التي وإن يكن بلزأك قد صاغها بالفقرات  
السابقة على لسان مجرمات فار من السجن هو فوران، الذي جمعت  
الصدقة برستنيك في الينسيون الذي كانا يقفان فيه في الحى اللاتينى ياريس.  
إلا أنها في الواقع هي الفلسفة التي يصدر عنها بلزأك في قصصه. أن هي  
المجرم الذي ينظر من خلاله إلى الحياة والأحياء، وذلك بدليل أنها قد وردت  
في قصة الأب جوريو. وهي قصة شيخ فإن أتفق زهرة حياته في جمع المال  
من صنع المكرونة ثم وهب كل ماله لبقية الوجدتين لكي تتزوج أحدهما  
من أحد الأشراف، وتتزوج الأخرى من أحد كبار الأثرياء، حتى إذا  
تم لهما الزواج أخذتا يتكرران ليهما المسكين، ويستشعران منه العار،

إلى أن مات الشيخ ولم يجد من يواريه التراب غير راستنيك وزميله بلانشو طالب الطب، ثم خادم البنسيون . وذلك بينما كانت ابنتاه تقصفان وتمبثان ساعة دفته في دور اللهو والعبث .

والواقعية لا تبشر بشيء، ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة، وكل هذا بعيد عن طبيعتها، وإنما كل منهما هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه . وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر . فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الاختيار فريسة للأشترار، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردى في مآزقها . كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه . وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية، وهي قيم إن - لم تكن حقائق واقعة - فهي ضرورات خيرة لا بد منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع، ولكي لا ترد الإنسانية إلى الهمجية الأولى، أو إلى أوحشية الفطرية، حتى يقول فولتير ( لو لم يكن الله موجودا لوجب أن يخلع ) .

هذا، ولقد أنتجت الواقعية إنتاجا أدبيا ضخما لا يتمثل في قصص بلزاك الخصب، بل وفي الكثير من أقاصيص جي دي موباسان ثم قصص فلوير . وقد ترجم إلى العربية الكثير من إنتاج هذا المذهب في العصر الحديث . كما ترجمت قصص أخرى واقعية من آداب أخرى غير الفرنسية، وبخاصة قصة توماس هاردي للمعروفة باسم « تس سليطة دربرفيلد » التي ترجمها المرحوم غفرى أبو السعود، ونشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر .

وأما في مجال الأدب التمثيلي، فانه وإن يكن إنتاج هذا المذهب فيه أقل منه في مجال القصة والأقصوصة، إلا أنه مع ذلك قد خلف بعض الروائع التي لا تزال تمثل في المسارح العالمية الكبرى مثل مسرحية « الغربان » لهنرى بك . وهي مسرحية تعرض مأساة أسرة كريمة توفى عائلها وهي



مثقلة بالديون . فقساقت الدائنون على أفراد الأسرة كالغربان الجارحة ينهشون لحما حتى، لنرى المرابي الجشع يسيه يصر في قوة مؤلة على الزواج من ابنة رب الأسرة التي لم تجاوز العشرين من عمرها ، وإلا أنزل بالأسرة الخراب والجوع ، مع أنه شيخ هرم يكبر الفتاة المسكينة بعشرات السنين . وبالرغم من مقاومة الأم لضغط المرابي بكل ما تملك من حرارة الأمومة ، إلا أن الفتاة المسكينة لا ترى بدا من أن تحمل الموقف بتضحية نفسها وقبول هذا الزواج الآثم . وفي كتابنا في الأدب والنقد ، يستطيع من يريد أن يقرأ مشهداً قصيراً ترجمناه من هذه الدراما العاتية .

\*\*\*

## « الطبيعية »

وواصل التيار الواقعي تطوره حتى انتهى عند إميل زولا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى مذهب الطبيعة ، الذي وإن كان يعتبر استمراراً طبيعياً للواقعية — إلا أنه في الواقع قد تقدم في نفس الاتجاه تقدماً واسعاً يكاد يجعل منه مذهباً فلسفياً وأدياً قائماً بذاته .

فإذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكي تصور الواقع على النحو الذي آمنت بحقيقته ، فإن الطبيعة لا تتكفى بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسولوجية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة . ولقد صاغ إميل زولا هذا المنهج في عدة مقالات جمعها فيما بعد في كتاب سماه « القصة التجريبية » ، وهو في صياغة هذا المنهج لم يتأثر بالواقعيين لحسب ، بل ولا بأخصار الفلسفة الوضعية

وعلى رأسهم. أوجست كوفت، أو النزعة العلية الجبرية. فقد الأدب، على نحو ما فعل تين الذي كان يرى في الأدب والأدب تاجا للأجناس والزمن والبيئة - لم يتأثر زولا بكل هؤلاء بحسب، بل وتأثر أيضا بالمنهج التجريبية في الطب وعلوم الحياة، وبخاصة بكتاب كلود برنار الخالد الذكر المسمى «مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي».

والطبيعية هي الأخرى تسمى إلى تصوير واقع الحياة أو طبيعة الحياة وفهمها وتفسيرها، ولكنها تزد هذه الطبيعة وهذا الواقع العميق إلى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق، بل سيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا في الحياة. ولعل في عنوان إحدى قصص زولا الشهيرة وهي «الحيوان البشري» *La bête humaine* ما يرمز إلى نوع النظرة التي تنظر بها الطبيعة إلى الإنسان وحقيقته. فهو في جحره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية. وهذا اتجاه قد أصبح له في الفلسفة وعلم النفس الحداثيين أنصار عديدون، وهم أولئك الذين يقولون بأن حياة الإنسان الشعورية والعقلية ليست إلا ظاهرة ثانوية أو ظاهرة طفيلية تسقت على أصل الإنسان العضوي، ومن ثم فهي تابعة ومتأثرة بهذا الأصل العضوي. وهم لا يعمدون أن يحدوا في ملاحظة حياة الإنسان العادية اليومية ما يريده وجهة نظرهم، إذ يلاحظون مدى تأثير مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا بحالتنا العضوية من الصحة والمرض والضعف أو القوة. وكل ذلك فضلا عن تقدم الأبحاث والتجارب في علوم الحياة ووظائف الأعضاء والكيمياء العضوية، بحيث تثبت هذه التجارب مدى تأثير جهازنا العضي وغددنا المختلفة على ميزاج الفرد ومشاعره وتفكيره وسلوكه وأخلاقه.

الطبيعية ترد إذن واقع الإنسان وبالتالي واقع الحياة، أي طبيعتها العميقة، إلى السكائن العضوي. وغرائزه وحاجاته، وتوفر جهودها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدقيقة، وأن تصورهما في الأدب، وبخاصة أدب

القصة الذى يتسع لمثل هذا التصوير. ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية، وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث، أدى فى الغالب إلى اصطناع الحيوات التى تعرضها تلك القصص، ورسم سلوكها فى الحياة طبقا لقتضيات المذهب ووفقا لمنطقه، الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تقسح للوراثة أكبر مجال حتى لئلا يرى أمل زولا يكرس جانبا كبيرا من حياته لكتابة عدة قصص تتناول أسرة واحدة هى أسرة روجون ما كان، ليؤيد بهذه السلسلة، ذهب الطبيعة الذى دعا إليه، جامعا بين تأثير الحياة العضوية وبين الوراثة فى تكوين الشخصية البشرية .

ولأنه وإن تكن هذه النظرة الفلسفية إلى الحياة لا تخلو من حق، إلا أنها بلا ريب قد تسرب إليها الخطأ من التعميم، ومن زعمها أنها قد أحاطت بكل الحق الذى لاحق بعده أو خلفه أو فرقته . وكأنها قد كشفت عن كل مجهول فى أغوار النفس البشرية، التى ضلت فيها كافة العقول، وكل ذلك فضلا عن أن مثل هذا المذهب إذا جاز التعصب له فى مجال الفلسفة الذى يعتمد على النظريات والتعميمات، فإن من الخطر التعصب له فى الآداب، وبخاصة فى الآداب الذى يسعى إلى تصوير واقع الحياة وإحياء. والآداب كثيرا ما يفسده لإقحام النظريات على ميدانه، وهو لا يمكن أن يعتبر أدبا صادقا خالدا إذا ابتدأ بنظريات يفصل واقع الحياة على قدمها، وبخاصة إذا كان أدبا واقعيا، ولأنما هم الآداب الواقعى يجب أن يكون تصوير الواقع تصويرا دقيقا فى المرحلة الأولى، وإذا لم يكن يد من تفسير هذا الواقع وفهمه. فإن هذا التفسير يجب أن يستمد من أحداث هذا الواقع ذاتها، كما يجب أن يظل مجرد ترجيح أو احتمال، حيث لا يستطيع الأديب أو المفكر الجزم. وربما كان هذا هو سبب عظيمة وخود أولئك الكتاب الذين لم يصل إلى مرتبتهم حتى اليوم كبار الفلاسفة ولا كبار العلماء. ومن أمثال هؤلاء الكتاب شكسبير الذى صور الحياة، أو على الأصح خلقها تاركا لها كل ما فيها من

احتمالات وأسرار، بحيث لا يزال الفلاسفة والمفكرون أنفسهم يعودون إلى تلك الحيوأت التي خلقها شكسبير وأضرابه محاولين أن يستشفوا منها أسرار الحياة وأسرار الانسان، حتى ليتفاوت فهم هؤلاء المفكرين لكل شخصية شكسبيرية تفاوتاً بالغاً. ويتكون من مجموعة تلك المفاهيم رصيد إنساني ضخم يجمع بين المثالية والواقعية والمادية والروحية والفنية والرمزية، وما إليها من مذاهب ووجهات نظر في فهم الحياة والأحياء.

## البرناسية والفنية

على أنه إذا كان التيار الأدبي الذي عارض الرومانسية قد اتخذ في مجال القصة والأقصوصة من المنهج الواقعي ثم الطبيعي مذهباً له، فإن نفس التيار المعارض قد اتخذ في مجال الشعر الغنائي منهاجاً آخر، سمي أحياناً بالمذهب البرناسي، وأحياناً بالمذهب الفني.

أما المذهب البرناسي فقد أطلق عليه هذا الاسم مصادفة. أطلقه أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التي نشرها في مجلد واحد لطائفة من الشعراء الناشئين، وسمى المجموعة «البرناس المعاصر»، إشارة إلى جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان، وهو الجبل الذي تقول أساطيرهم أن آلهة الشعر كانت تقطنه. فهذه التسمية يمكن مع شيء من التجوز أن تعرب مثلاً بقولنا «عكاظ الجديدة». وبالرغم من هذه المصادفة فإن الاسم قد ذاع وظل في تاريخ الأدب، للتمييز عن مذهب أدبي بعينه، وذلك لأن شعراء المجموعة كانت لهم في الواقع فلسفة أدبية وشعرية خاصة موحدة في أصولها العامة، وإن تكن أمزجتهم الفردية قد انتهت بوصولهم إلى أعمق أبعادهم المختلفة.

بعدة مذاهب أدبية استوت على سوقها فيما بعد، بل وتعارضت أحيانا .  
فمنهم شارل بودلير الذى سيعتبر فيما بعد من رواد الرمزية . ومنهم تيوفيل  
جوتييه الذى يقرن اسمه بمذهب الفنية، أى الفن للفن ، كما أن منهم لوكونت  
دى ليل الذى يعتبر زعيم المذهب البرناسي .

والواقع أن البرناسية والفنية يكادان يعتبران مذهباً واحداً . فيها يقومان  
على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض  
أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس . واتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عن  
الذات . بينما تقوم البرناسية والفنية على اعتبار الشعر غاية في ذاته لا وسيلة  
للتعبير عن الذات . أى أنها تريد أن تجعل الشعر فنا موضوعيا غاية في ذاته .  
همه نحت الجمال أو خلقه ، واستخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة أو  
خلعه على تلك المظاهر

والواقع أن لوكونت دى ليل قد استهل هذه الصيحة الفنية التي انطلقت  
ضد الرومانسية بصرخة عاتية نظمها في إحدى قصائده ديوانه المسمى  
« قصائد بربرية » بقوله : أيتها الدهماء آكله اللحوم ، فليجرح من يريد  
قلبه الدامي فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا فلا أريد أن أبعثك نشروقي أو  
ألمى . لم تبق لن أسلم حياتي لنباحك ، وبذلك ثار لوكونت دى ليل على تلك  
العاطفية الذاتية التي كانت تصدر عنها الرومانسية ، وأبى أن يعرض حياته  
الخاصة بما فيها من أفراح وأحزان على جماهير الدهماء ، كما أبى أن يسف  
الشعر إلى حد الوسيلة التي تستخدم لغرض ما ، ولو كان هذا الغرض هو  
العبارة عن الذات ، وذلك لكي يرد الشعر إلى طبيعته كفن جميل ، هدفه  
النصور والأخيلة الجميلة في ذاتها .

وفي الحق إن هذا المذهب الفني لم يستقر عليه لوكونت دى ليل إلا بعد  
أن استوت له فلسفة خاصة في الحياة ، وهي فلسفة كان يحولها دائماً أن

يرجعها إلى الديانة البوذية ، التي ربما كان سبب انسياقه نحوها هو ميلاده .  
ونشأته في جزيرة بربون إحدى مستعمرات فرنسا في جزر الهند الشرقية .

وهذه الفلسفة تسخر من ألم الإنسان وبكائه ، وترى أن « الترفانا » هي  
سبيل خلاص الانسان . والترفانا في البوذية هي حالة نفسية تحقق للفرد الجنة  
التي وعدنا المؤمنون في الديانات الأخرى . وهي جنة تتحقق للفرد في  
عالمنا هذا إذا استطاع أن يمتنع من الرغبة في نفسه ، وإن تكن إمالة الرغبة  
من في الواقع بمثابة إمالة الحياة ذاتها . ولذلك يتردد الشاعر على بكاء  
الإنسان الذي لا ينقطع بسبب رغبته الحادثة المحرقة فيقول « كم من القرون  
قد ماتت منذ أخذ الإنسان يكي ؟ وأخذت الرغبة المتكالية تجددنا وتجرحنا ،  
يجقوتها الأشد ضراوة من النار التي لا تحمد ؟ »

بل ونراه يتخذ من التلطف على الفناء مادة خصبة لشعره ، وينبط  
على ما أصابوا من نعيم في الفناء وأكل الديدان لهم فيقول « أيها الموتى  
... الموتى السعداء الذين تفرسهم الديدان النهمة . وأنت أيها الموت  
المقدس الذي يلج كل شيء رحابك ويمحي ، تقبل أطفالك في صدرك  
المريض بالنجوم ! خلصنا من الزمن والعدد والمكان ، وارجع إلينا الراحة  
التي أنزلت بها الحياة الاضطراب ، وهو يقص قصة ثلاثة من البراهمة  
عبروا عن أن يصلوا إلى الترفانا ، وبالتالي عبروا عن أن يصلوا إلى الكمال :  
أحدهم لأنه لم يستطيع أن يتخلص من الرغبة ، والثاني من الذكرى والثالث  
من الشك ، فعاثهم هذه الأثقال عن أن يبلغوا الهدف .

ولما كانت هذه الفلسفة ذاتها في حاجة إلى التعبير عنها ، وهي شغل  
الشاعر الشاغل ، فقد احتال للأمر بأن عدل إلى أساطير الشعوب البدائية  
كاليونان والهند فأنطق آلهتهم ورباتهم وأبطالهم بحفظة لهم بطلانهم البدائي  
القديم . وبذلك استطاع أن يعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة خلال هذه

الشخصيات ، مع احتفاظه للشعر بالموضوعية وعدم الذاتية التي أرادها ، بل اتخذ من تلك الشخصيات الأسطورية وسيلة للثورة على المسيحية ذاتها ، تلك المسيحية التي كان يخفها أشد الخفاء ، رغم أنها كانت ديانتها الرسمية .

وتابع تيوفيل جوتييه نفس المنهج الشعري وإن لم يأخذ بفلسفة دي ليل . كما لم تتسع ظروف حياته لكي يكرس الكثير من وقته لنظم الشعر . وقد قضت ظروفه أن يعمل في الصحافة عملاً متواصلاً مرهقاً لكي يضمن عيشه . ولم يقف جوتييه عند البرناسية التي تحتال للتعبير عن الأفكار والمشااعر الخاصة باستخدام الأساطير وشخصيتها ، بل قصر الشعر على فن واحد من فنونه وهو الوصف ، واتخذ هذا الفن أساساً للدعوة إلى مذهبه الشعري المعروف بالفنية أو مذهب الفن للفن ، الذي قضد منه إلى أن يكون الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات . وهو فن جميل ، مادته هي نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تحت النماثيل من الرخام ، وترسم اللوحات بالألوان . ومن البديهي أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه إلا في مجال الوصف ، ولا أدل على ذلك من العنوان الذي اختاره جوتييه لديوانه ، وهو « الميناء والزهر يات » ..

وبالرغم من نشأة الفن للفن هذه النشأة التاريخية المحدودة ، كثورة ضد استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الذات ، ودعوة للرجوع بالفن إلى حقيقته الجمالية ، ومقاومة الملهة والابتذال في الشعر ، ثم اقتصار هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف — تقول بالرغم من كل هذا فإن عبارات الفن للفن قد اتخذت في عالم الآداب ومعاركه عدة معانٍ دخيلة على مدلوله التاريخي ، وانتشرت هذه العبارة في العالم العربي الحديث ، ودارت حولها ، ولا تزال تدور معارك حامية .

لقد ظن البعض أن الفن للفن معناه التحلل من قواعد الأخلاق في

الإنتاج الأدنى، بل أسرف البعض في الظن حتى قال إن الفن للفن ينتهي إلى الأدب الإباحي الذي يزعم أنه لا يهتم بغير الفن، سواء اتفق هذا الفن مع الأخلاق والمواضع الاجتماعية أو تنافى معها.

وقال الاشتراكيون إن الفن للفن معناه فصل الأدب عن المجتمع، وحجبه في الأبراج العاجية التي يتسكع فيها المترفون ويطلبون فيها من الأدب نوعاً من البهجة والمتعة الرفيعة الأثرة، بدلاً من أن ينزل الأدب إلى أسواق الحياة ليرصد ما فيها من محن وآلام ويعمل على علاجها أو تخفيفها، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها، وليس رفقا يقدم للأرستقراطية للتمتعة.

هذا، ومن البين أن الأخلاقيين والاشتراكيين على السواء قد تعسفوا، وحلوا مذهب الفن للفن أوزارا. لم تولد معه. فذهب الفن للفن لا يدعو إلى الخروج على قواعد الأخلاق، بل ولا يتعرض للشككة الأخلاقية على الإطلاق. وعند دعائه أن أنواع النشاط الروحي المختلفة للإنسان لا تخضع جميعها لمقاييس الأخلاق، فالحقائق الرياضية مثلا لا توصف بالخير أو الشر، وإنما توصف بالصحة أو الخطأ. وعلى هذا النحو قالوا بأن الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر، ولا من حيث الصحة أو الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح. وهم من رهاقة الحسن بحيث يدركون ما في الشر من قبح. وإن لم يمنع ذلك من استقامة نظريتهم العامة القائلة بأنه إذا كانت هناك أقوال وأفعال أخلاقية Moral وهناك أقوال وأفعال لا أخلاقية أي ضد الأخلاق immoral، فإن هناك أقوالاً وأفعالاً لا علاقة لها بالأخلاق، ولا تخضع لمقاييسها Amoral ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية أي الفنية.

وأما الاشتراكيون فإن تعسفهم يأتي من ناحيتين:

الناحية الأولى إسماعيل المذهبي الذي يريد أن يفرض دكتاتورية على



الآداب، بحيث لا يعنى إلا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من يؤس وعمن .  
والناحية الثانية تأتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته إلى القيم الجمالية ،  
ولإنكارهم لتأثير هذه القيم في تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحى .  
وليس من شك في أنه إذا كانت الإنسانية في حاجة إلى من ينتقم لها من  
البؤس والشقاء ، فهي أيضا في حاجة لا تقل مساسا لمن ينتقم لها من القبح  
وفساد الذوق أو انحطاطه . وطبقات الشعب العاملة لا تقبل حاجة إلى  
الغذاء الروحى والجمالى عنها إلى الغذاء المادى والعقلى . وبما ويل الحياة إذا  
أقصر الفن على خدمة الأهداف النفعية . والطبقات العاملة نفسها تترك  
هذه الحقيقة وتشعر بحاجتها الروحية إلى الفن والجمال ، ولذلك نراها تنفى  
وهى تنصب عرقا ، وتمجد في هذا الغناء الطليق ما يرفه من متاعها وآلامها .  
ولسنا نفلن أن الاشتراكيين يأبسون على الكادحين مثل هذا الترفيه ،  
ويحرصون على مواصلة الكبت حتى تنفجر النفوس .

هذا وبالرغم من أن البرتاسية كانت تحرص على الموضوعية وتتخذ  
من التجسيم *La plastique* أو التحت هدفا أساسيا للشعر، بحيث يأتى  
الوصف مثلا تجسيدا للوصوف، يحيط بكافة أوصافه وخصائصه الخارجية  
المميزة ، وكأنه ينحس تمثالا . وبالرغم من أن الفنية قد حرصت هى  
الأخرى على تنحية الشاعر ومشاعره الخاصة وآلامه وأفراحه الذاتية عن  
مجال الشعر — إلا أن هذه المحاولة لم يكن من الممكن ولا من الخير أن  
تتحقق على نحو مطلق ، وإلا أصبح الوصف الشعرى فنا آليا كالفن  
الفوتوغرافى . وذلك لأن الشاعر كثيرا ما يعكس بصره — أراذام لم يرد — إلى  
داخل نفسه ، ليرى في مرآتها العالم الخارجى المنعكس فيها ، وهو إذ يصف  
ذلك العالم لا يصفه كما يراه في الخارج ، وإنما يصفه كما يراه منعكسا في مرآة  
نفسه ، وهذه المرآة النفسية لا بد أن تلون إلى حد ما ذلك العالم الخارجى  
بلونها الخاص ، بوعى من الشاعر أو بغير وعى . وكل ذلك على اختلاف  
في النسب يرجع إلى طبائع الشعراء ومقدار الحساسية الموجودة في مرآة  
كل نفس .

## « الرمزية »

إنه وإن تكن الرمزية لم تظهر في الأدب إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلا أن أصولها الفلسفية موعلة في القدم . والذي لا شك فيه أنها تستند — ضمن ما تستند إليه — إلى مثالية أفلاطون . تلك المثالية التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس .

وإذا كانت الحركة العلية الوضعية قد ظنت في العصور الحديثة أن في مقدراتها أن تصل بوسائلها العلية، وبالعقل الواعي إلى حقائق الأشياء، فإن هذه الحركة لم تلبث أن تبين أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك في ذاتها . وإنما تدرك بظواهرها الخارجية لحسب، مما دعا بعض الفلاسفة إلى أن ينكر وجود الأشياء الخارجية، ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك الأشياء . فأى شيء خارجي، لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه . وفيما عدا هذه الصورة لا يعتبر له وجود خارجي .

ولم يكن التفكير الإنساني بمناقشة العالم الخارجي ووجوده أو عدم وجوده خارج ذهن الإنسان، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسي أيضا . فاكشف أن عقلنا الواعي عقل محدود حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة في هذا العالم، واعتبرنا أن الصور المختزنة في هذا العقل الواعي هي البوجد ولا وجود سواء . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعي يوجد عقل فسيح من العقل اللاواعي أى العقل الباطن . وعلى كشف مجاهل هذا اللاواعي أخذت تنوّر مجهودات المفكرين .

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التي تقابل بين الإدراك البشرى والعالم الخارجى أثيرت مسألة اللغة ووظيفتها ، باعتبارها صلة بين هذا الإدراك وذلك العالم الخارجى . وإذ صبح أن العالم الخارجى لا وجود له خارج الذهن البشرى ، ولا يتمثل الوجود إلا فى الصور التى ندرکہا عن هذا العالم ، فقد أخذ الأدباء والشعراء ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل إلینا حقائق الأشياء ، وقالوا إننا لا نعدو أن تكون رموزا تنير الصور الذهنية التى تلقیناها من الخارج ، أو كونها من البجع بين أشنات من الصور التى تلقیناها من ذلك الخارج . وعلى هذا الأساس لا تصح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وإنما تصح وسيلة للإيحاء . ولما كانت وظيفة الأدب الأول هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ أو المشاهد ، فقد قالوا بأن الأدب لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ ، أو على الأصح الإيحاء بها . وبالتالى لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى إلا إلى أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس .

وإذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجى والعالم النفسى ، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور ، بما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس ، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة . وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة Correspondance أى التعادل أو التبادل . ولخص هذه الفكرة فى بيت شعرى يقول فيه « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب Les couleurs. les parfums et les sons se repondent بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا . ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بوصف أحد الرمزين للون السماء ، وهى مغطاة بسحب بيضاء بقوله : « وكان لون السماء فى نعمة اللؤلؤ ، فهو ، وإن لم يحدد اللون بلفظة من

٧٨ . . . . . محاضرات في

الألفاظ التي تعبر عنه إلا أنه مع ذلك ولد في نفوسنا إحساساً بهذا اللون،  
ونقل إلينا وقعه في نفسه بعبارة «نعومة اللؤلؤ» التي استمدتها من عالم اللبس :  
ولعل من هذا القليل أيضاً قول الجارم :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنيرة السوداء في أناته .

إذ وصف النيرة وهي صوت، بالسواد وهو لون ، ومع ذلك جاء هذا  
الوصف أقدر على نقل الوقع النفسى مما لو وصف النيرة بلفظة من ألفاظ  
النبوت كخافقة أو غيرها . ومن هذين المثالين يتضح معنى التبادل الحسى أو  
المعادلة الحسية، إذ عبرنا أو وصفنا معطيات حاسة من الحواس بالألفاظ  
الخاصة بمعطيات حاسة أخرى .

ونخلص من هذا الاستعراض السريع بأن للرمزية ثلاثة اتجاهات :

١ - اتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجى وبالوجود  
للذهنى الذى ينحصر فيه الوجود الفعلى .

٢ - اتجاه باطنى وهو السعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم  
اللاوعى .

٣ - اتجاه لغوى خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكانيتها ومدى  
تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب  
أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب .

\* \* \*

## « صور الرمزية »

ولقد غزت الرمزية كافة صور الأدب فظهرت في الشعر الغنائى ، كما ظهرت في الأدب التمثيلى .

وهى فى الشعر الغنائى — أى فى القصائد — قد تسمى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة فى غموض وإيهام بحيث لا نستطيع أن نحلل عقليا تفاصيل المعانى التى يعبر عنها مثل هذا القصيد ، وإن كنا نحس بالحالة النفسية التى صدر عنها . والرمزية عندنا لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكفى بالإيحاء النفسى والتعبير العام عن طريق الرمز . وهى فى مسلكها هذا تنمرد على الكلاسيكية التى تؤمن بالعقل وضوئه ووضوحه .

ولعلنا نستطيع أن ندرك هذا المنهج الرمضى بتزديد البصر فى إحدى قصائد الرمزيين ، ولنكتن قصيدة « البعث » لزعم الرمزية فى فرنسا « ستيفان مالارميه » ( أواخر القرن التاسع عشر ) حيث يقول :

لقد طرد الربيع الشاحب . فى حزن  
الشتاء — فصل الفن الهادى — الشتاء الضاحى  
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم  
يتمطى العجز فى تناؤب طويل .

\* \* \*

إن شفقاً أبيض يبرد تحت حجمتى  
التي تعصبها حلقة من جديد . وكأنها قبر قديم .

وأهم حزيناً خلف حلم غامض جميل  
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له

\*\*\*

ثم آخر منهوك العصب بعطر الأشجار  
وأحضر برأسي قبرا حلبي  
وأعوض الأرض الساخنة التي تبتت النرجس

\*\*\*

وأغوص متظرا أن ينهض عني الملل  
ومع ذلك فزرة السماء تبسم فوق سياج الشجر المستيقظ  
حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس

ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهاقة أنهكها الملل ،  
ويقارن بينها وبين مظاهر انطبعة التي تحيط به . ولكنه لا يعبر عن حالته  
النفسية ، ولا يصف الطبيعة من حوله وصفا مباشرا . بل يلجأ إلى الخيال  
يقتنص بواسطته صورا رمزية تستطيع أن توحى بحالته النفسية وبما بينها  
وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر واصطدام . ولما كان نسيج  
شعره كله من الصور الرمزية التي تختمل أكثر من تفسير واحد ، فإنه لم  
يكن مفر من أن يأتي الشعر غامضا ، ولكنه ليس غموض عجز عن  
الإدراك أو عن التعبير، بل غموض ناشئ عن غنى الاحتمالات المختلفة التي  
ترقد خلف الرموز وتغلت من قبضة العقل الذي يسعى إلى الوضوح  
الجامع المانع ، أي الذي يجمع كل عناصر الفكرة ويعزلها عن غيرها من  
الأفكار والمعاني على نحو ما تفعل الكلاسيكية .

والإيجاء في مثل هذا الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التي يقتصرها  
الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس لحسب . بل ويعتمد أيضا  
على موسيق الشعر وإيجاء الانسجامات الصوتية والسيب الذي يدعو

الشعراء إلى الاتجاه إلى الرمزية ليس الرغبة في الغموض والإبهام أو العجز عن الإفصاح وبخاصة عند الموهوبين من الشعراء ، لا التقليدين الذين يتمذهبون تطعما وسترا لعجزهم أو لإيهامهما بملكات هم محرومون منها ، وإنما مرده عند هؤلاء الموهوبين إلى إيمانهم بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية التي لا يستطيع أن يردّها إلى عواملها الأولية ، وذلك لأنه حتى لو وفق في التحليل ، فإنه لن يستطيع بفضل هذا التحليل أن يعطينا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة ، وذلك لأن كل تركيب تتولد فيه خصائص لا تتوفر في عناصره المكونة له ، وإنما تأتية من عملية التركيب ذاتها . فلو أنك أضفت أكسوجينا إلى أيديروجين مثلا ، لتولد منهما مركب هو الماء الذي يحمل خصائص لا تتوفر في أى عنصر من العنصرين المكونين له . كما أنك لو حلت نيزدا إلى عناصره الأولية في معمل يشبه عمله عمل العقل المحلل للحالات النفسية ، لما استطاع ذلك التحليل أن يعطيك فكرة واضحة أو إحساسا صادقا عن طعم ذلك النيزد ، كركب له نكهته الخاصة . والرمزية تستند إلى هذه الحقائق العلبية التي يجمعها المفكرون في قولهم « إن كل مركب تعدو خصائصه خصائص عناصره المكونة له » . وكأنهم بذلك يعلنون إفلاس العقل البشرى وينفضون يدهم من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التي يريدون العبارة عنها ، بعدة رموز كأنها الأضرار الكهربائية التي توقد الضوء ، نستطيع أن نتبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة في ضباب النفس البشرية ، والتي كثيرا ما تتجاوز في أبعادها منطقة العقل الواعي لتضرب بجذورها في عالم اللاوعى أو اللاشعور . ولذلك يرجح النقاد أن الرمزية قد كانت الجذ الأعلى للسريالية التي تقوم على اللاوعى وإطلاق ما به من مكبوتات وقوى خفية تعمل في حياة الإنسان عملها الحاسم الذي كثيرا ما ينقلب إلى تدمير أو انحلال .

وكما تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل  
 إمكانات اللغة وعملية نحت الصور والأحيلة منها — فإنها قد تتخذ أيضا في  
 الشعر الغنائي ذاته منهجا أوسع ، من جزئيات الرموز والتعبيرات ، وذلك  
 بفضل الخيال الخالق الذي قد يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر  
 عن مكونات النفس وخواطرها .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا جيلا عميقا لهذا الاتجاه الرمزي الخيالي  
 في قصيدة إدجار آلان بوش الشاعر القصصي الأمريكي الشهير، الذي ترجم  
 قصصه وقصيدته هذه إلى الفرنسية الشاعر الرمزي بودلير ، فأثرت ترجمته  
 في اتجاه الأدب الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر اتجاها قويا نحو  
 الرمزية . وها هي قصيدته واسمها « الغراب » :

« كان الليل الخفيف في منتصفه وقد قوست ظهري في عناء متهافت ،  
 فوق جملة من المجلدات الغريبة النادرة ، أستطلع ما بها من علم دارس .  
 تمايل رأسي كمن في سته ، وإذا بدق فجائي . دق سيد رقيق يباب غرقى  
 « إن هو إلا طارق يدق يبابي ... هو ذلك . ولا شيء غيره » .

\* \* \*

آه أذكر أوضع الذكرى أننا كنا في ديسمبر الحالك القارس البارد ،  
 والجمرات تطرز تباعا أرواحها فوق أرض الغرفة قبل أن تحتضر . وقد  
 تافت نفسى بلهفة إلى الصباح . عبثا كنت أحاول أن التمس في كتي مرجئا  
 لما في النفس من حيرة ... حيرة من فقد « لينور » . إذ أن تلك الحسناء  
 المشرقة المنقطعة النظير ، التي تسميها الملائكة « لينور » ، لن يتردد هنا  
 اسمها بعد اليوم .

\* \* \*

لقد كان في حفيف ديباج السبائر الخافت ما يملأني رعبا . رعبا خارقا



ما شعرت بمثله من قبل فنهضت قائماً لعل أهدى من ضربات قلبي ، وأخذت  
أردد « إنه طارق يلتبس مدخلا إلى غرقى ... طارق ليل يلتبس مدخلا  
إلى غرقى ... هو ذلك .. ولا شيء غيره » .

\*\*\*

عادت نفسي إلى التماسك فصحت في غير تردد ولا مهل : « سيدى ،  
أو سيدتى .. بكل إخلاص أرجو عفوك أيها الزائر ، إذ كنت فى سنة ،  
وقد أتيت بكل رفق تدق يبابى ... تدق دقا متهاقلم أكد أسمعه ، ثم  
فتحت الباب على مصراعيه ، فإذا به الظلام ... ولا شيء غيره !

...

أمعنت البصر فى الظلام وظللت فى مكانى فى دهشة المرعوب ، وقد  
انسابت إلى نفسى الشكوك والأحلام ... أحلام لم يجرؤ أحد قبلى أن يحلم  
بمثلها ... ولكن الصمت ظل مطبقاً ، والهدوء لم يحركه قول ، إلا كلمة  
واحدة همس بها هى « لينور » . همستُ بها دون أن يرتد إلى غير الصدى :  
« لينور ، اذلك ما كان ... ولا شيء غيره .

...

عدت إلى الغرفة ونفسى تحترق فى مكنونها ، وإذا بالدق يعود أقوى  
بما كان ، فقلت : « إنه لا شك بالنافذة . هيا نرى من هنالك ، لعلنا نستطلع  
السر . لنهدأ أيها القلب حتى نستطلع السر ... إنها الريح ولا شيء غير ذلك .

...

فتحت النافذة على مصراعيها وإذا بغراب ميب كغربان العصور الخائنة  
يدخل الغرفة فى حركة وحفيف ... لم يحين أقل تحية ... ولا وقف ...  
ولا مكث بالمدخل دقيقة واحدة ، بل انطلق فى جلال الأشراف ... انطلق

٨٤ . . . . . محاضرات في

إلى أعلى باب الغرفة... انطلق إلى الشمال النصفي لـ «بالاس» ، بأعلى الباب  
... نزل به واطمان في جلسته... ولا شيء غير ذلك !

\* \* \* \*

ثم ساق ذلك الغراب الأسود خيالي الحزين إلى الابتسام بجلسته  
الكثيرة المتكلفة فصحت به : « إنه وإن تكن حليقاً أصلع ، ما أحسبك غراباً  
أيها الشبح الخفيف ، أيها الغراب العتيق المنطلق من شواطئ الظلام . خبرني  
عن اسمك في عالم الموت المظلم . فأجاب : « هيات ، !

\* \* \* \*

ملا تني الدهشة إذ سمعت ذلك الكائن الدميم ينطق بالجواب بهذا  
الوضوح ! وإن لم يكن لجوابه معنى ولا رابطة بالسؤال . إذ يجب أن  
نسلم بأنه لم يتح لإنسان قبل ذلك أن يرى بأعلى باب غرفته طائراً او  
حيواناً نازلاً فوق تمثال نصفي يحمل الاسم « هيات ، !

\* \* \* \*

ولكن الغراب من أعلى الشمال الصامت لم ينطق بغير تلك الكلمة ،  
حتى لكأنه اسلم فيها روحه ، لم ينطق بغير ذلك ولا خف بريشة ، حتى حرت  
في أمرى ولم أجد إلا أن أقول : « لقد رحل عني من قبل أصدقائي...  
ولا شك أنه عند الصباح طائر عني هو ايضاً كما طارت جميع آمالي ، ولكن  
الطائر أجاب قائلاً : « هيات ، .

\* \* \* \*

انتفضت إذ جاء ذلك الجواب الفاصل يحرك السكون من حولي ، وقلت :  
« لا شك أن هذه الكلمة هي كل ما يملك من لفظ . حفظها عن سيد

له ... سيد نزلت به الأحداث بتير هواده ... تطارده في عنف أشد من  
عنف ، حتى لم يعد له من قول إلا تلك الكلمة ، وحتى استحال آماله إلى  
أغنية تحم مقاطعها تلك الكلمة : « هيات ! هيات ! »

\*\*\*

ولكن الغراب ، استمر يسوق نفسى الحزينة إلى الابتسام ، فدفعت  
مقعدا وثيرا إلى أمام الطائر والتمثال والباب ، وألقيت بنفسى إلى ديباج  
المقعد، وأخذت أنظم خواطرى خاطرا خاطرا ، متسائلا عما يمكن أن  
يكون هذا الطائر العتيق وقد اجتمع به القبح والنقص والضمور ، ثم عما  
يعنى عندما ينطق باللفظ : « هيات ! »

...

وظللت مستغرقا فى أحداثى دون أن أفوه بمقطع واحد أمام هذا الكائن ،  
وقد أخذت عيناه ترسل إلى أعماق قلبى لهيبا من نار . وازددت استغراقا ،  
وقد طرحت رأسى إلى ظهر المقعد الذى يكاد ضوء المصباح ينهب ديباجه .  
ترى هل ستعود فتجلس إلى هذا الديباج والضوء ينهبه ؟ « ... آه ! ... »  
هيات ! !

...

ثم لاح لى أن الهواء قد ازداد كثافة ، يتطاير فيه من عبق مبخرة لا  
أراها — مبخرة تلوح بها ملائكة أسمع وقع أقدامها على أرض العرة  
المنتشرة زهرا . وصحت : « أيها البائس ! لقد أرسلت لك السماء بردا  
وسلاما ، لتسلو عن ذكرى « لينور » . تمتع بما أنت فيه ... تمتع به بكل قواك  
وانس « لينور » . وإذا بالغراب يصيح : « هيات ! »

...

فرددت : أيها الرسول ... رسول الشر . أيها الرسول ... طائرا كنت  
أم شيطانا رجيا ، سواء أسألتك إلى أرواح الغواية أم حملتك إلى قوة  
العواصف — أيها الطائر الحزين بوحده ، وإن لم يفقد بأسه بتلك البيداء  
المسحورة ... بهذا البيت الذي أوى إليه الذعر ... قل لي وإيم الحق ... قل  
لي أضرع إليك ... أما هناك من بلم في واد من الوديان ؟ ... قل لي وربك  
... قل لي أضرع إليك ، فأجاب : « هيات »

. . .

فعدت قائلا : أيها الرسول ، رسول الشر ... طائرا كنت أم شيطانا  
رجيا ! بحق تلك السماء التي تحنو علينا ، أخبر نفسي المثقلة بالحسرات ،  
أخبرها عما إذا كانت ستستطيع يوما — في جنة الخلد النائية — أن تقبل  
حسنا مقدسة تسميها الملائكة « لينور » . فصاح الغراب : « هيات »

. . .

« لتكن تلك الكلمة فراق ما بيني وبينك ، طائرا كنت أم صديقا . »  
... هكذا صحت به وقد نهضت قائما . عد إلى العاصفة في عالم الموت المظلم  
... لا تترك أي ريشة من ريشك الأسود تذكرا لما فاهت به روحك من  
كذب ... اترك وحدتي غير معتدى عليها ... غادر التمثال من أعلى باني ، انزع  
متفارك من صدري ، ونح عن شبعك المخيف ، ! فصاح الغراب : « هيات »

. . .

وظل الغراب جالسا لا يحرك ساكنا ، فوق تمثال « بالاس » الشاحب .  
فوق باب غرقي ، وقد لاحت في عينيه صورة شيطان يحلم ، والضوء ينال  
عليه كالسيل فيلتي بشبحه على الأرض . وأما عن روعي فهي سجين في

ذلك الشيخ الملقى على الأرض . أتراها مفلته منه ؟ .... هيات ،

١ هـ .

ففي هذه القصيدة استخدم الشاعر خياله للتعبير عن ذاته، فهي رمزية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن حالة نفسية خاصة ، لا بالتعبير المباشر ، بل عن طريق الخيال الذى يتصور أحداثا يضمنها الشاعر مكون نفسه الواعية وغير الواعية . ونستطيع أن ندرك حقيقة هذه الحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة بالرجوع إلى حياة إدجار ألان پو، حيث نعلم أنه كان متزوجا ابنة عمه فيرجينيا كيلمين التى يرمز لها باسم « لينور » . وكان شديد الحب لهذه الزوجة ، ثم قسدها، فشق بهذه المحنة شقاء شديدا حتى انتهى الأمر بأصدقائه إلى أن حملوه على أن يتزوج بـزوجة أخرى وهو فى سن الأربعين لعله يسلو بذلك وتخفف محنته . وبالفعل خطب إحدى الفتيات بمدينة بلتيمور . ثم اتفق مع أهل خطيبته على موعد لعقد قرانه . وفى ليلة الموعد خرج من بيته متجها إلى بيت خطيبته ، ولكنه لقي حانة فى الطريق فدخل إليها ليعب الخمر ، لعله ينسى ابنة عمه ، ويقدم على الزواج الجديد . وظل يعب الخمر ساعات ، ثم خرج من الحانة ، وقد فشكت به الخمر ، فسقط على الرصيف ميتا . وقد صور فى هذه القصيدة التى كتبها قبيل وفاته محتته النفسية أروع تصوير فالتخذ من الغراب رمزا لذكرى فيرجينيا، وهى لينور، هذه الذكرى الملحة التى تراوده آتاء الليل وأطراف النهار ، والتى طرقت نافذته فى جنح الليل ، ودخلت غرفته التى صور الشاعر جـوها أروع تصوير،

بفضل أرهف الجزميات، كفيف ديباج الستائر الذى كان يملأ نفسه رعباً ، ثم التمثال النصفي الذى دخل الغراب فى هيئته المفرقة الجليلة ليستقر فوقه ، وقد ألقى الضوء شبح هذا الغراب على الأرض . وأنشأ الغراب منقاره فى صدر الشاعر رمزا لتغلغل الذكرى فى قلبه ، وإضافتها لذلك القلب . وقد صور الشاعر هذه الذكرى فى صورة الغراب الذى لا يريد أن يارحله ، رمزا لتأصل الذكرى فى نفسه ، بل وتصور هذه الذكرى الممتلئة فى الغراب ، وقد استحالت إلى نقمة رمزا لتتكسر الشاعر لهذه الذكرى ، ذلك التكر الذى نستطيع أن نفسره بمشروع زواجه الثانى . ولذلك نرى الشاعر يصرع إلى الغراب ، أى إلى الذكرى ، ليخبره عما إذا كان سيتاح لهذا الشاعر المعذب أن يرى لينور فى العالم الآخر فيجيبه الغراب « بهيات » . وليس بعد هذا محنة ، إذ اقلبت الذكرى إلى يأس لن يفرج حتى فى جنة الخلد . ولذلك لم يملك الشاعر نفسه عن أن يصبح متضرطاً إلى الغراب أن ينزع منقاره من صدره ، وأن ينادر حجرته ، ولكن الغراب يجيبه بهيات ، وبذلك تصبح الذكرى محنة مقيمة ، ويبلغ الشاعر الذروة فى تصوير هذه المحنة فى الفقرات الأخيرة من القصيدة ، حيث يخبرنا أن روحه ليست سجيئة فى الذكرى فحسب ، بل وفى شبح تلك الذكرى — ذلك الشبح الذى صورته فى صورة الغراب الملقاة على الأرض وروحه حبيسة فى دائرة تلك الصورة .

هذا ولا تمثل رمزية هذه القصيدة فيما تصور الشاعر من أحداث ترمز للذكرى فحسب ، بل تمثل أيضاً فى الجو العام الذى أوحى به الشاعر من ظلام وحيرة وتردد فى إدراك طبيعة هذا الطارق بليل ، وفى تحسسه ، حيث يفتح الباب فلا يرى غير الرياح والظلام ، ثم يعود إلى السافذة فيفتحها وسط الظلام ، وإذا بالغراب يدلف إليها وكأنه وحش ضار سيفترس الشاعر فى وحدته . وكل ذلك فضلاً عن تصويره الحافظ للحجرة وما فيها ، وما

يشعر به هذا التصوير من وحدة تبعث الأسى والفرع في نفس الشاعر وبالنال في تفوسنا

وأخيراً يستخدم الشاعر عناصر الرمز والإيحاء التي يستعدها من اللغة في موسيقاها الواضحة في أصلها الإنجليزي، ثم في ترديد قافية موحدة يختتم بها موضوعاته . فالقصيدة تنقسم قسمين : القسم الأول قافله عبارة : « إنه هذا ولا و شيء غيره » ، والقسم الثاني الذي تصل فيه الدراما إلى قمتها ، قافله موضوعاته هي تلك الكلمة الياثة « هيات Evermore »

وهكذا استخدم بو في هذه القصيدة ثلاث وسائل رمزية : أولها الأحداث التي تصورها خياله ، وهي هيكل القصة العام . وثانيها الإيحاء بالجو العام للقصيدة . وثالثها العناصر اللغوية من موسيقى وتكرار ملح لا لفاظ بعينها تكرارا يوحى بتردد الذكرى وإلحاحها . وكان مقطوعات القصيدة فترات حياة الشاعر نفسها . وكل فقرة منها تنتهي بنفس القافلة قى تنكأ جرحه . ولذلك لا يدهشنا أن يكون بو من كبار رواد الرمزية كما لا يدهشنا أن نرى شاعرا ضخمًا كبودلير الذي أنشأ أروع القصائد، يتفق جانبًا كبيرًا من وقته في ترجمة قصص وأشعار بو إلى اللغة الفرنسية ، وفي دراسة مذهبه الأدبي ، وفي إظهار خصائص ذلك المذهب الذي أدى إلى توجيه الفرنسيين نحو الرمزية ، التي ابتدأها بودلير واستمر فيها فرلين وربما ثم مالارميه وأخيرا بول فاليري

## الرمزية الموضوعية

ولم تقتصر الرمزية كذهب أدبي على الناحية اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراتها، على نحو ما رأينا في قصيدتي مالارميه

ولادجار آلان بو ، بل امتدت أيضا الى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة  
تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته . وهذه التصورات تكون غالباً بعيدة عن  
مشاكل واقع الحياة . فهي لا ترمى إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ،  
بل ترمى إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث ، تتداخل وتتشابك  
لإيضاح الحقائق الفلسفية ، ففسية كانت أو أخلاقية ، ولذلك قد تبدو مصطنعة  
دون أن يضعف ذلك من قيمتها ، كما قد تبدو غير محتملة الوقوع دون أن  
يذهب ذلك بصدقها وتغلغل مغزاها في الحياة . ولذلك كثيراً ما يلجأ  
الرمزيون في علاج مثل هذه الموضوعات إلى الأساطير القديمة . بل انهم  
عندما يتصورون بخيالهم الخاص ، الأحداث والوقائع التي يريدون استخدامها  
لإيضاح ومناقشة حقيقة إنسانية عامة ، كثيراً ما ينتج خيالهم ما يشبه الأساطير  
القديمة ، على نحو ما نشاهد عند الرمزيين المحدثين في قصصهم ومسرحياتهم  
التي يبتكر خيالهم وقائعها ، مثل مسرحية « الأشباح » ، لا ينسج حيث يتصور  
وقائع تعرض مشكلة لم يبت فيها بعد ، وهي مشكلة توارث الخطيئة على نحو  
يكاد يكون عضواً لا دخل للوعي فيه ، إذ نرى في هذه المسألة خطيئة أب  
فوق بخادتمته يتوارثها ابنه فيهم بالفسق هو الآخر بخادتمته ، مع أن هذا الابن  
قد حرصت أمه على أن تبعده عن جو الخطيئة الذي كان منتشراً في بيت  
الأسرة فأرسلته إلى فرنسا لكي يتلقى العلم ، ولكي تبعده عن جو أسرته .  
ولكن الشاب بعد عودته لا يلبث أن يهم بارتكاب نفس الخطيئة وكأنها  
غريزة متوارثة . فهو لم يتأثر بجو الأسرة ولم يخضع للإيحاء ، وإنما كرر  
المسألة أوهم بتكرارها ، على نحو تلقائي يدعو إلى التفكير في مشكلة التوارث  
حتى في الخطيئة . وكذلك الأمر في مسرحية « صفقة مع الشيطان » لچيروم  
ك . چيروم التي مثلت في دار الأوبرا المصرية في موسم سنة ١٩٥٤ كما  
مثلت « الأشباح » ، في الموسم السابق . وتصور مسرحية چيروم صفقة يجريها  
شيخ شرير مع شاب خير فيتبادل كل منهما روح أخيه ، ولكن كلا من الروحين  
لا يستقر به المقام في جسم الآخر ، وكان هناك تلازماً بين الروح والجسم



في الخير والشر، وإن يكن المؤلف لم يكتف في مسرحيته بعلاج هذه المشكلة، بل عالج أيضا مشكلة الصراع بين الخير والشر وإمكان قضاء أحدهما على الآخر، وقد غلب ناحية الخير عندما نرى الشيخ الشرير تدفعه روح الخير — التي استعارها فترة من الزمن — إلى أن يضحي بنفسه في سبيل الخير، فيقبل أن يرد النفس الخيرة إلى الجسم الشاب، لكي يسترد هو الروح الشريرة على أمل أن يتلعها الفناء وشيكا مع جسمه الفاني، وبذلك يفنى الشر ويستمر الخير في الحياة لفترة أخرى . بل وتدفع النزعة الخيرة للمؤلف إلى إنقاذ هذا الشيخ الشرير نفسه شفقة به وتقديرا لروح الخير التي دفعت إلى أن يضحي بنفسه، ولذلك يختم مسرحيته بفتاة ترمز لرحمة الله تأتي للشيخ الشرير الفاني في آخر لحظة لتدركه عنه الشيطان، وتقيه شر التكبسة، وكأنها بذلك قد أنقذته هو الآخر، وذلك لأن رحمة الله تسع لكل شيء.

وأما الأساطير القديمة فليس حتما أن يعالجها الكتاب على نحو رمزي، وذلك لما نلاحظه من أنه إذا كان الرمزيون قد استقوا أحيانا هياكل مسرحياتهم من الأساطير القديمة، ليتخذوا منها وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية، نفسية كانت أو أخلاقية، فإنا نلاحظ أيضا أن كثير من الأدباء والشعراء المنتمين إلى مذاهب أدبية مختلفة قد استغلوا هم أيضا الأساطير القديمة وأخضعوها لمذاهبهم، وطالجوها على النحو الذي يتمشى مع تلك المذاهب . وذلك على نحو ما نرى برنارد شو مثلا يأخذ من أسطورة بجماليون مغزاها الإنساني العام ليحيل هذا المغزى إلى واقع الحياة . فبجماليون عنده لم يعد مثالا ينحت تماثلا لجالاتيه ثم يجب هذا التمثال، ويطلب من الآلهة تحويله إلى فتاة حية، ثم يعود فيندم على طلبه هذا مما يوحى بالصراع القائم في نفسه بين الفن والحياة، أي بين حبه لفته بل وعشقه له، وبين حبه للحياة واستجابته لنداء غرائزه، كما فعل توفيق الحكيم في نفس الأسطورة، التي ترك لها وقائعها الأسطورية القديمة لكي يكتفي باستخدام تلك الوقائع كرموز لتصوير الصراع الذي يضطرم في نفس الفنان

بين الفن والحياة . وذلك ينما نرى شو يسقط من حسابه جميع وقائع الاسطورة القديمة ولا يأخذ منها غير مغزاها الإنسانى ليحيله جزءا من واقع الحياة . فبجاليون كقلنا — لم يعد مثالا بل رجلا من أرسطوقراطية لندن . وهو لا يصنع تمثالا بل يأخذ فتاة من ختالة لندن لكي يهذبها وكأنه يعيد خلقها أو ينحتها تمثالا جديدا ، فيعلمها لغة الطبقة الراقية وعاداتها ، وقواعد سلوكها فى الحياة ، حتى إذا تم له ما أراد وصنع منها فتاة تروق العين والذوق ، عشقها رغم أنه على نحو ما عشق المثل بجاليون القديم تمثال جالاتيه بعد أن صنعه . وبذلك صور شو جزءا من واقع الحياة على ضوء الاسطورة القديمة ، أى أنه أخضع تلك الاسطورة لمذهب الواقعى ، ولم يخلق منها مسرحية أو قصة رمزية ، بل وحل هذه الاسطورة التى قلبها إلى جزء من واقع الحياة كافة آرائه الاجتماعية الاشتراكية التى تحمل المجتمع مسئولة ما يرضأ به الأفراد من انحطاط . كما وضع إمكان النهوض بكل فرد منها انخطت مكانته الاجتماعية إلى أسمى مستوى ، بل وحملها آراءه الإنسانية التى تتحد شعور الفرد نحو غيره من الناس . فبجاليون عند شو يبدأ حبه للفتاة بدافع من كبرياء الفرد الذى يجب نتيجة عمله وكأنه جزء من نفسه ، ثم لا تلبث غريزة الحياة أن تتغلب ، فبعد أن كان يجب فى الفتاة جزءا من نفسه أخذ يكشف أنه يجبها على غير وعى منه حب الرجل للمرأة ، وهكذا أصبحت لاسطورة مادة الأدب واقعى إنسانى بل واشتراكى كآدب برنارد شو . بل ولقد استطاع الرومانسيون أنفسهم أن يخضعوا الأساطير لمذهبهم على نحو ما نرى فى «پروميثوس طليقاء لثيللى» ، حيث أخذ الاسطورة القديمة ولكنه عاجلها على نحو رومانسى ، وإذا كان قد احتفظ لشخصيات الاسطورة ، وعلى الأخص لشخصيتها الأساسية ، وهى شخصية پروميثوس ، بطابعها الأسطورى الذى لا يخلو من رمز ، فإن الرمز عندئذ قد استحال إلى مجرد إطار خارجى ينفث فيه الشاعر روحه الرومانسية الإنسانية ، أو مشجبا يعلق فيه لوحاته الرومانسية الخاصة . فبروميثوس شلى ليس مجرد

رمز للرجل الخير الذى أراد أن يسعد البشر ويخلصهم من طغيان إله مستبد أو حاكم ظالم، فعاقبه ذلك الإله أو الحاكم أشد العقاب لقرده على طغيانه ومحاولة تخليص البشر من سيطرته ، بل أضحي إنسانا حيا فيه كل نزعات الرجل الرومانسى الثائر المتعطش للحرية ، الذى لا يهرب الآلام ذاتها بل ويستعنها، لأنه يرى فيها سمو البشر وتعاليمهم على كافة محن الحياة وأرزائها ، وكل ذلك فضلا عن نعمة الحرية وكبرياء النفس الخليفة بأن تبدد كل المحن فترجح في ميزان البشر كافة الآلام — وعلى هذا النحو اتخذ شيللى من أسطورة بروميثيوس موضوعا مسرحية تعتبر مثالا للمسرح الرومانسى رغم وقائعها الأسطورية، وعالجها على نحو لا يمكن أن نخطفى طابعه .

ونخلص من كل هذا إلى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة قديمة لا يعنى بالضرورة أنها رمزية، فقد تكون واقعية اجتماعية ، وقد تكون رمانسية متحررة كما قد تكون رمزية . ويظهر الفارق جليا بين الرمزية وغيرها في طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية. فعند المذهب الرمزي تظل تلك الشخصيات وكأنها رموز أو قطع شطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا خاصا في المعركة التى تصورها تلك الأسطورة، وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل إلى شخصيات إنسانية شكلا وموضوعا، أو على الأقل موضوعا عند الواقعيين والرومانسين .

وأخيرا ، يجب أن نلفت النظر إلى أن المسرح الرمزي يعتمد اعتمادا كبيرا على الإخراج ، وذلك لكى يعوض الوصف السريع والإيجاء المعبر اللذين يستعين بهما شعراء الشعر الغنائى فى خلق الجو النفسى الذى يلائم شعرهم ، ولذلك كثيرا ما يحدد المؤلفون الرمزيون للخرج طريقة الإخراج والاضاءة التى يحرصون على توفرها لكى تجرى مسرحياتهم فى الجو النفسى الذى يريدونه .

هذا ، ولما كانت الرمزية قد أخذت تغزو الأدب العربي المعاصر ، بل وأخذت تتعصب لنفسها وبخاصة في مجال الشعر الغنائي في القطر الشقي لبنان ، الذي يعتبر دائما رائدا في تجديد الأدب العربي وفي سرعة الاستجابة لمذاهب الأدب التي تظهر في العالم الغربي ، وذلك بحكم انتشار الثقافة فيه ، ونشاط أبنائه في الاتصال بالغرب ، ومعرفة لغاته ، والنقل عنها ، والتلذذ عليه ، فأننا لا نرى ما نختم به هذا التعريف بالرمزية خيرا من أن نورد هنا بعض فقرات من الآراء السديدة التي أبدتها الأستاذ جورج صيدح عن مستقبل الشعر العربي الحديث في العدد الممتاز الذي أصدرته مجلة الآداب في شهر يناير سنة ١٩٥٥ خاصة بالشعر الحديث حيث قال « الشعر الحديث يعتمد الرموز في الأداء ويأبى بها ، وما أجل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء . إنه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها ، ولكن الرمز هو غير اللغز . فاللغز لا يفهم ولا يوحى . أما الرمز فإنك تفهم من إيماءاته أضعاف ما تفهم من كلبته ، شرط أن يقف الموحى . حيث تراه في النور لا في الظلام ، وهل يتستر في الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجازاة الأقران » . ثم يضيف « الغموض أدهى آفات الشعر الحديث يفسد على الشاعر غايته ، سواء انصرف إلى وصف حالة نفسية أو إلى أداء رسالة إنسانية . همه في الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره إلى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يتمتع بأحاجيه ذكاء نفر قليل منهم . ولا سبيل إلى النقل والتعميم عن طريق الشعر إلا بسهولة التعبير الفني وبوضوح المعنى المبتكر . ومن أعياء الابتكار وخذه الفن في موضوع ما قد نجد له عنذرا . أما من فاته الانفصاح عما يريد فلا عنذر له عند القراء ، ولا تشفع له نظرية « الإيحاء عن طريق الإيهام » لأن الإغراق في الإيهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارئ فراغا لا يستحق الفكر ولا يوقظ الشعور ، بينما الإيحاء يكمن وراء الغيم الشفاف ، والاعتراف ينبعث من الظل الخفيف في الشعر الرمزي الموفق » .

ونختم رأيه في هذا الاتجاه الحديث نحو الرمزية بقوله « سوف يتقهقر

الشعر الرمزي خطوة وتقدم الكلاسيكي خطوة فيلتقيان على صعيد عامر بالمعنى الجليل والمبنى الجليل . سوف يعود الشعر إلى التجلي بروح جديدة في إطار الفن العريق نابضاً بالعاطفة الصادقة.

### « الفرويدية والسيروالية »

لا شك أن مذاهب الآداب المختلفة لم تفلت منذ القدم من تأثير المذاهب الفلسفية ، ولكنها مع ذلك لم تكن أسيرة تلك المذاهب ، بل كان لها استقلالها باعتبار أن الآداب فن كما أنه وثيق الصلة باللغة وأصولها ومكائنها. ولكن هذا الاستقلال أخذ يتزعزع منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما أخذت المذاهب الفلسفية ذاتها تعتمد على العلم التجريبي واستنباط قوانين الحياة العامة بدلا من اعتمادها على التفكير المجرد أو الاستبطان الذاتي . ولما كانت العلم بطبيعته يسعى إلى التعميم ، ويحاول أن يبسط سلطانه على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشري المختلفة ، فقد كان من الطبيعي أن تمتد المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمي إلى مجال الآداب وأن تحاول السيطرة عليه هو الآخر ، بعد أن سيطرت على غيره من الميادين .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا واضحا لهذه السيطرة في مذهب النشوء والتطور الذي ابتدأ في عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك ودارون، ثم لم يلبث أن امتد إلى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل هيرت سبنسر، وأخيرا وصل إلى عالم الآداب بفضل الناقد الفرنسي الشهير بروتيير الذي كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الآداب المختلفة، وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون . ولنضرب لذلك مثلا بكتابه عن « تطور الشعر الغنائي » حيث نراه يبذل جهده الجبار وثقافته الواسعة لكي يثبت أن فن المواعظ الدينية الذي كان ينتج في مجاله كبار رجال

الكنيسة الكاثوليكية خلال القرن السابع عشر من أمثال « بوسويه » و « بوردالو » قد تطور فأصبح مادة للشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر، وذلك بدليل اتحاد الموضوعات فى الفنون ، فهما يقومان على استمرار ما فى حياة الانسان من عظمة وانحطاط ومن سعادة وشقاء ومن مجده وفناء ، ويشيدان بكل هذه المتناقضات التى تتكون منها عظمة الانسان ويؤسسه أمام الحياة وما يترصد بها من فناء ، وأمام قوة الانسان وضعفه وحاجته إلى رحمة الله ، أو إلى حنو الطبيعة الخارجة من بين يدي الله ، والتى هى بمثابة معبده الضخم .

وهكذا استطاع مذهب التطور أن ينفذ إلى الأدب من الزاوية الممكنة ، وهى زاوية تاريخه وتطوره وقوانين هذا التطور .

وعندما ساقف فرويد الطيب أبحاثه فى الأمراض العصبية ، إلى أن يتجاوز حدود الحياة العنصرية إلى الحياة النفسية ، لكي يحاول إيتناح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دقية تتحكم فى البشر على غير وعى منهم — حدث بين الأدب ومذهب الفلسفى تأثير متبادل بالغ الأهمية .

فى أول الأمر أخذ فرويد وتلاميذه مثل أدلر ويونج يعودون إلى الأدب ليستنبطوا منه حقائق النفس البشرية وكأن هذا الأدب هو واقع الحياة ذاتها، حتى لزام يستمدون من مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أساسا من أسس فلسفتهم العاتية ، وهو ما سموه بمركب أوديب الذى يزعمون أنه أصل فى جبهة البشر ، فيقولون بأن الإبن — كل ابن — يجب أمه حبا جنسيا ، وأن أسطورة أوديب الذى تزوج من أمه ليست إلا رمزا لهذه الحقيقة . ومن هذه النظرية ينطلقون إلى تعميم أثر الغريزة الجنسية فى حياة الانسان وطيناتها على نشاطه كله ، وعلى سلوكه وانحدره أو سموه ، وعلى إنتاجه الفنى والأدبى ، وما يصاب به من عقد وما يمكن فى عالم اللاوعى عنده من مكبوتات وقوى خفية مدمرة .

وبعد أن أكملت لهم فلسفتهم انقلب الوضع فأصبح الآداب والفنانون هم الذين يرجعون إلى فلسفتهم ليستمدوا منها تفسيراً للحياة ، بل وأحياناً يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة إملاء ، حتى ليخيل إلينا أحياناً أنهم يستعيرون من هذه الفلسفة أثواباً يريدون أن يلبسوها لما يصرونه في قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات ، حتى ولو تمزقت تلك الأثواب أو فاضت عن الشخصيات ، ورفضت أن تلائمها . وهذا هو الاتجاه الذي نعر عليه في كثير من القصص والمسرحيات التي صدرت في بلاد العالم المختلفة في فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين مثل مسرحيات برنشتين الفرنسي التي كانت تلقى رواجاً كبيراً في باريس أثناء تلك الفترة .

بل إن الفرويدية لم تؤثر في الآداب الانشائي لحسب ، بل وأثرت أيضاً في الآداب الوصفي ، أي نقد المؤلفات الأدبية . حتى ليخيل إلينا أنها كانت من الأسباب الرئيسية التي دعت أحد كبار النقاد إلى القول بأنه لم يؤثر شيء في الآداب القديمة مثلاً أثرت الآداب الحديثة . ولقد شهد النقد العربي للمعاصر أمثلة صارخة لهذا التأثير المسرف وبخاصة في بعض الدراسات الحديثة التي تناولت أبي نواس ، كدراسة الأستاذ العقاد ودراسة الدكتور محمد النويهي ، حيث تطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يحب المخرجا جنسيا بسبب الكبت ، أو كان يحب أمه لاصابته بعقدة أوديب ، وذلك بدعوى ما في أشعاره من تشييب بالمخر أو ما في سيرته من حب شديد لأمه .

وما يجدر بالذكر أننا حاربنا فكرة إقصاء النظريات العلمية والفلسفية على الآداب ودراسته حرباً شديدة في كتاب « الميزان الجديد » . وإذا بنا تطالع « ثقافة الناقد الأدبي » للدكتور محمد النويهي ردا على هذه الحرب ودعوة إلى تطبيق نظريات العلم والفلسفة على الآداب ، ثم جاء كتاب الدكتور النويهي عن « أبي نواس » فاصلاً في هذه الخصومة ، إذ رأيناه يطبق الفرويدية على شعر أبي نواس فيفسده ويفسد جماله ، وذلك فضلاً عن

أنا لم ندع إلى الجبل ولا إلى إهمال الأدباء للذاهب العلمية والفلسفية ، بل بالعكس دعونا ولا نزال ندعو إلى ثقافة الأديب المنوعة ، ولكن على أن لا يقحم الأديب هذه النظريات على الأدب إقحاماً، حتى لا يفسد الأدب وحتى يظل بصدقه ودقة تسجيله أو خلقه للحياة، مرجعاً للفلاسفة والعلماء الباحثين عن حقائق الحياة، وكأن الأدب مرآة صادقة أو مجهر موضح لواقع هذه الحياة وحقائقها، بدلا من أن تفقر النظريات « الجاهزة » هذا الواقع أو تحده أو تفسده .

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت الفلسفة الفرويدية مع المحنة الإنسانية العاتية التي أصابت البشر بويلات الحرب ، فتصدعت القيم الانسانية ، وهانت الحياة على الانسان بعد أن رأى الفناء يتربص به في كل مكان ، فنفست نزعة جارية للتخل من الأخلاق وانتهاج اللذات بل وخطفها قبل أن تنفخ الحياة وتمخر في العدم ، وبالتالي نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية ، وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعاً حراً طلباً لا يخضع لأي قيد ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت إلى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة، بما أدى إلى ظهور المذهب المعروف بالسيرالية أي مذهب « ما فوق الواقعية »، وهو المذهب الذي يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، والذي يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلقه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي — واقع المكبوت في داخل النفس البشرية . وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوتاته وتسجيله في الأدب والفن أراد السيراليون توفير جهودهم ، وإن يكن من الحق أن نقول أن هذا الواقع الدفين كثيراً ما ينتهي إلى ما يشبه هذيان الحواس، وبخاصة عندما يلجأ السيراليون إلى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لإطلاق المكبوت في النفس، ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت في لوحات أو قصص أو مسرحيات، غامضة مضطربة، أو هاذية محمومة، قد



لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ولا يحددون هدفًا ، وهى بالرموز والالاجى أشبه منها بالأدب أو الفن،مهما حاولوا أن يجعلوا من هذه الحى مذهباً أدبياً أو فنياً ، ومهما حاولوا تبرير بعض اتجاهاته ، مثل تركهم مسرحياتهم أو قصصهم أحياناً بدون خاتمة ، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الاثارة والايحاء تاركين للقارىء أو المشاهد مهمة تصور الخاتمة التى يريدونها ، والى ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كتبها .

هذا ، ومن البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه فى الواقع لم يضع أصولاً وقواعد أدبية أو فنية،ولمّا كل همهم هو إطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها فى الأدب والفن،دون تقيد بأصل أو قاعدة . وليس باستطاعتنا حتى فى مجال التصوير أن ندخل فى أصول الفن ما تحدثوا عنه أحياناً من طرق الرسم والتخطيط كالتكسية أو غيرها . فالفن الكلاسيكى لم يكن يغفل أى بعد من الأبعاد ، وقد استطاع أن يحقق بفضل توزيع الضوء والألوان وطرق الرسم ما يسمى « بالمدى » perspective أروع تحقيق .

والواقع أننا حتى لو استطعنا أن نسلم بأن السيرىالية من حيث مضمونها لا تخلو من بعض الصدق،باعتبار أن النفس الانسانية لا يمكن أن تخلو من مكبوتات يحكم أن الفرد يعيش فى مجتمع ، وأن هذا المجتمع لا بد أن يفرض قيوداً وأوضاعاً تكبت من غرائز الأفراد ورغباتهم ، إلا أننا لا نستطيع أن نسلم بأن السيرىالية تستحق أن تعتبر مذهباً أدبياً أو فنياً ، وذلك لأنها لم توفق إلى خلق صورة أدبية أو فنية خاصة بها ، أو خلق أسلوب يتميز به . وذلك بينما نرى مذهباً آخر كالرمزية مثلاً لا يستند فى مضمونه إلى واقع نفسى فحسب ، بل ويستند أيضاً فى صورته إلى أسلوب خاص كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك فى مجال الخلق الأدبى والتعبير اللغوى على السواء .

## « الوجودية »

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أدت إلى انهيار الأخلاق الفردية وأدب السلوك الشخصي، فطلعت على العالم نزعات تحلل وانحلال، وجدت في الفرويدية ومذاهبها مبررا علميا أو فلسفيا لاتجاهها في الحياة وفي الفن وفي الأدب — فإن الحرب العالمية الثانية قد أدت إلى طغيان موجات أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيرالية، وهى تلك الموجات التي تسمى الآن بالوجودية، والتي تشبه أن تكون عقيدة أودينا جديدا يسعى لاكتساح كافة الديانات، والحلول محلها في قيادة البشر عبر الحياة. والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في الضمير الانساني أزمة بالغة العمق، فأخذ الناس إزاء ما صاحبها من غدر وعنف واستخفاف بالمثل والقيم، يتشككون في حقيقة تراث الانسانية الروحي كله، ويعودون إلى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق أن أكدوه، من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة، وجمعوا كل هذه الآراء وبلوروها في بوتقة واحدة خرج منها ما يعرف الآن بالوجودية كذهب فلسفي، لم يقف انتشاره عند مستوى الفلاسفة بل امتد إلى الأدب والفن، ونزل إلى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس في الحياة العامة والخاصة، وفي موقعهم من الأحداث : صغيرة كانت أو كبيرة . وبحكم انتشار هذا المذهب بين طبقات اجتماعية مختلفة الثقافة ومتباينة الأوضاع، اتخذ هذا المذهب تفسيراً خاصاً، عند كل طبقة، وحمى حول تحديد حقيقته ونتائجها الوطيس في بقاع العالم المختلفة في الغرب والشرق .

والوجودية كما هو واضح في اللفظين الأجنبي والعربي مشتقة من كلمة الوجود وذلك على اعتبار أن الوجود existence يخالف الماهية essence .

وذلك باعتبار أن الفلسفة الكلاسيكية كانت ترى منذ عهد أفلاطون أن هناك لكل شيء ماهية أى صورة مثالية مجردة سابقة على وجوده وأن كل شيء إنما يخلق على صورة ماهيته ، أى أن الماهية سابقة على الوجود ، فالإنسان مثلا قد خلق على صورة ماهية سابقة تتكون من مجموع أبعاده وخصائصه وملكاته . وهذه الماهية هى التى تصور الإنسان فى ذاته بصرف النظر عن أفراد البشرية المختلفين فى جزئيات لا تغير من ماهية الإنسان تغييراً جوهرياً .

وإذن فالأساس العام للوجودية هو إنكار وجود ماهية سابقة، وعدم التسليم إلا بالوجود فحسب ، بل وصر هذا الوجود بالنسبة للإنسان فى الحقيقة البقية الوحيدة وهى « الكوجيتو » الديكارتي . والكوجيتو كلمة لاتينية الاصل معناها « أنا أفكر » . وقد درج استعمالها فى لغة الفلسفة رمزا لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساسا لفلسفته وهى « أنا أفكر وإذن فأنا موجود » *Cogito ergo sum* . ومادام الوجود اليقيني قد تلخص فى تفكير الفرد فقد انتهى سارتر أبعد الوجود بين صوتا فى هذه الأيام ، إلى القول بأنه لا يوجد شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه . وبالتالى لا يوجد إله ، ولا توجد ماهية ولا توجد مثل ولا قيم أخلاقية متوارثة لها صفة اليقين ، وإنما كل هذا تراث عتيق أخذ الناس يتحللون منه ومن مصلحتهم أن يتحللوا ، حتى يلقوا عن كواهلهم أوزارا ثقيلة ، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق فى الحياة ليحقق وجوده الذى يختلط بما كان يسميه السابقون ماهية الإنسانية .

والواقع أن إنكار وجود الله ليس فكرة حديثة ، فقد سبق إلى هذا الإنكار فلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا مثل فولتير وغيره . ولكنهم فى ذلك القرن بالرغم من عدم إيمانهم بوجود الله ، كانوا يرون فيه خرافة نافعة ، حتى قال فولتير ، إنه لو لم يكن الله موجودا لوجب على البشر أن يخترعوه ، وذلك باعتبار أن وجوده يعتبر منبعاً لعدة مبادئ ضرورية لحياة الفرد والمجتمع . وإنما الجديد فى إنكار الوجودية لوجود الله هو أنها

لا تسلم بأن هذا الإله خرافة نافعة كما كان يسلم فلاسفة القرن الثامن عشر، وإنما تراه خرافة ضارة أخذت الإنسانية — في زعمهم — تتخلص منها، ويجب أن تتخلص منها. ولعلنا نجد إضاحا قويا لهذه الدعوة في المسرحية التي وضعها سارتر منذ عدة سنين والتي ظلت تمثل ثمانية عشر شهرا متتالية في مسرح ساره برنار في باريس وهي مسرحية « الذباب » التي نقلها إلى العربية الدكتور محمد القصاص باسم « الندم » أو « الذباب ». وهي مسرحية استقى سارتر موضوعها من الأساطير اليونانية القديمة، التي تزعم أن أسرة (أثريه) الملكية اليونانية كانت أسرة منحوسة، قضت عليها الآلهة بأن تتوارث فيها الجريمة ابنا عن أب. فالمسرحية تبتدى بعرض افتتاحي نفهم منه أن كليتمستروز زوجة الملك أجا ممنون سليل أثريه والعائد إلى وطنه أرجوس بعد انتهائه من حرب طروادة — هذه الزوجة قد تأمرت مع عشيقها إيجيست لكي تقتل زوجها يوم وصوله وتتزوج من عشيقها، وترجع معه على العرش، بعد أن دفعت ابنا أورست إلى أحد أتباعها ليلقيها في غياهب الجبال كي تتخلص منه، بينما استبقت ابنتها إلكترا لتستخدمها كخادمة تؤدي لها ولزوجها الجديد أقدر الخدمات وأحطها. ولكن الآلهة لم ترض بهذه الجريمة، فأطلقت على المدينة أسرابا من الذباب تهش أعين ولحم سكانها. وهذا الذباب قد اتخذ سارتر رمزا للندم بدلا من تلك الغولات القديمة التي كانت ترمز للندم أيضا عند اليونان وتسمى (بالإيرينيات). ولذلك نرى بعض هذا الذباب يستحيل في بعض الأحيان أثناء المسرحية إلى إيرينيات فعلية. وتدور أحداث المسرحية حول التقاء أورست الذي نجا من الموت وتعهده أحد المحسنين بالترية حتى شب وبلغ رشده، بأخته إلكترا، ثم تدبير الأمرينها للانتقام لآبيها، بقتل إيجيست وأمه كليتمسترا. وبعد تمام الجريمة تضعف إلكترا عن أن تتحمل عبئها لأنها لم تستطيع أن تتخلص من أوهامها الدينية القديمة المتوارثة، فتثور على أخيها لسفكه دم أمها مع أنها كانت من قبل أشد منه حماسة لهذا الانتقام، كما تضحج بالشكوى من طنين

الذباب حولها، ونهش الإيرينيات في جسمها وروحها. وعندئذ لا يرى الذى تحرر من كل هذه الخرافات ومن منبعها الدينى بدا من أن يطلب إلى الذباب وإلى الإيرينيات أن تلاحقه هو وحده، وأن تترك أخته بل وتترك مدينة أرجوس كلها لتلاحقه هو. ويسدل الستار على أورست وهو يغادر أخته ويغادر المدينة، ومن خلفه أسراب الذباب التى ترمز للندم المزعوم الصادر عن التصور الدينى للجريمة وعن المعتقدات الدينية المتوارثة. ولا شك أن نزول الستار عند هذا المشهد يوحى بأن المسرحية لم تتم فصولا وأن أورست قد غادر المدينة، وغادر أخته الضعيفة لكي ينازل فى رجة الفضاء أسراب الذباب ويواجهها بمفرده واثقا من أن سينتصر عليها كما انتصر سارتر على أزمتة النفسية بتخلصه من فكرة الإله ومشتقاتها.

والذى لا شك فيه أن هذه المسرحية تعتبر ثورة ضد قضاء الآلهة وما فيه من تناقص، إذ نلح خلالها أن الجريمة كانت قضاء محتوما متوارثا فى الأسرة، ومع ذلك تأبى الآلهة إلا أن تنزل بالمجرم الذى قتل أمه أشد العقاب، فتسلط عليه أسراب الذباب أو الإيرينيات.

ولكن الوجودية لا تريد أن تسلم للآلهة بهذا التحكم العظام، ولذلك نرى أورست الذى يكاد يمثل سارتر نفسه يثور ضد هذا التحكم، ويأبى إلا أن يخلص الإنسانية منه، حتى ولو ضحى بنفسه فى سبيل هذا الخلاص، فهجر وطنه مصطحبا معه الإيرينيات. وكان سارتر يؤسس ديننا جديدا، وينهض بعبه الفداء، كما نهض عيسى من قبل عندما اشترى أو اقتدى خطية الإنسان الأول، أى خطية آدم التى توارث البشر وزورها، بالصعود على الصليب تكفيرا عن تلك الخطية، وكل ذلك فيما تقوله المسيحية، وإن كنا نظن أن تضحية أورست — سارتر قد لا تبلغ تضحية المسيح، وذلك لأن أورست فيما يبدو قد عقد العزم على أن يصرع الإيرينيات وألا يتركها تصرعه، وأن تكن النتيجة فى الحالتين واحدة، وهى تخلص الإنسانية من عبء هذا التراث الثقيل المتوارث وتحرير الإنسان.

والواقع أن عملية الهدم الواسعة التي تقوم بها الوجودية أو التي تدعى أن الإنسانية قد قامت أو أخذت تقوم بها، إنما ترمى إلى تحرير الإنسان وجعله سيدا لنفسه ومحققا لوجوده، فهي تقصر حقيقة على وجوده الفعلي، وعلى مجموع ما يأتيه من أفعال وما يصدره من أحكام بحريته المطلقة، التي لا يتحكم فيها إله ولا مثل ولا قيم متوارثة ولا عادات أو تقاليد، وإنما يتصرف الإنسان بحريته المطلقة متخلصا من كل المبادئ والأحكام السابقة.

والواقع أن الثورة على الأخلاق والمثل والتقاليد لم تبتدعها الوجودية أيضا، وإنما هذا اتجاه يرجع إلى القرن الماضي بل والقرن الذي سبقه. وقد ظهرت هذه الحملة بأشد عنفها على يد نيتشه بعد أن مهد لها شوبنهاور وغيره تمهيدا قويا، إذ قال أولئك الفلاسفة أن الأخلاق ليست إلا خرافات اخترعها الضعفاء ليتقوا بها سطوة الأقوياء في معركة الحياة. ولما لم يكن بد للحياة من أن يكون لها هدف ينظم السلوك على هديه، فقد قال شوبنهاور بأن هذا الهدف هو إرادة الحياة. وأما نيتشه فلم يقنع بهذه الإرادة المتواضعة بل قال بإرادة القوة، حتى أصبحت تلك الإرادة عند بعض المفكرين المحدثين مثل «أونانيسر» الأسباني قيمة مقدسة.

وكذلك الأمر عند سارتر والوجودية التي، إذا كانت قد زعمت أن الإنسان قد تنحصر من تراثه الأخلاقي المتوارث أو وجب أن يتخلص، فإنها لم تغفل عن تحديد هدف للإنسان يحقق وجوده على هديه، وهذا الهدف هو تحقيق الوجود ذاته أي تحقيق الحياة الفردية ثم التضامن البشري، وذلك باعتبار أن حياة كل فرد مرتبطة بحياة غيره من الناس ومؤثره فيها، بل ونموذج قد يحتذيه غيره من الناس.

وإذن فالوجودية إذا كانت تقول بأن الإنسان حر، أو أصبح حرا، لا ينحصر لأية قيمة متوارثة، فهي مع ذلك لا تترك له تلك الحرية المطلقة الزمام بغير هدف ولا غاية، أي لا تجعل من تلك الحرية غاية في ذاتها فتقلب

الى ما يشبه القوضى ، على نحو ما يفعل رجل كأندرية جيد الذى يدعو تليذه فى مطلع كتابه المسمى « الغذاء الأرضى » ، إلى أن يتحرر فيخرج من أسرته أو من قريته أو من وطنه أو من أى شئ يقيده ليطلق حراً ، دون أن يحدد له أى هدف يؤمه بعد هذا التحرر . نعم لا يدعو سارتر إلى مثل هذه الحرية الشبيهة بالفوضى ، وإنما يرتب على حرية الفرد نتيجة خطيرة ، وهى المسؤولية وضرورة تحملها ، ثم الإلتزام بالفعل والقول ، ولا غرابة فى ذلك فإن الحرب الأخيرة إذا كانت قد قوضت إيمان الفرنسيين من أمثال سارتر بكافة القيم والمعتقدات ، إلا أنهم مع ذلك قد ألفت عليهم مسؤولية جسيمة فى الدفاع عن أنفسهم وعن وطنهم بعد أن اجتاحتهم الألمان ، ولا نزل بهم الذل الخالد ، إن لم ينزل بهم الفناء المطلق . ولذلك نادى وجوديتهم بالمسؤولية وبالإلتزام ، وسموا أدبهم الوجودى بالأدب الملتزم ، أى الأدب الذى يتخذه - هدفاً أساسياً - الإلتزام موقف أخلاقى واجتماعى محدد ، من كل حدث فردى أو اجتماعى أو وطنى . وبذلك جعلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة .

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الوجودى هو أدب التزمى ، بل إنه هو الأدب الذى روج لهذا الاصطلاح ، وإن يكن من الواجب أن نميز بين أدب الإلتزام وأدب الفكرة أو الرسالة ، فالأدب الملتزم لا يخترع قصة أو رسالة أو يبشر بقيمة من القيم ، بل هو أدب يهدف إلى تصوير الواقع ويقول بأن الوجودية ذاتها واقع لا قيمة . ولكنه يدعو فى نفس الوقت الى اصدار حكم ، صراحة أو ضمناً ، على كل حادثة أو كل موقف ، على أن يكون هذا الحكم حراً صادراً عن تقدير الشخص الذاتى ، لامستنداً إلى قيمة سالفة .

الأدب الوجودى إذن أدب التزم ، كما أنه يزعم أنه يستمد الوجودية من واقع الحياة الراهنة ، ويستقرئها من سلوك البشر . ولكنه فى الواقع لا يستطيع أن ينكر أن الوجودية لم تصبح بعد مذهباً عاماً للأفراد

أملكه تطورات الحياة . ولذلك نرى سارتر في إحدى مسرحياته المتأخرة وهي الأبدى القنطرة التي ترجها الأستاذان سبيل لإدريس وإميل شويرى - يصور شخصيات مختلفة نخص بالذكر منها شخصيتي هودرر وهو جو .

أما هودرر فيمثل الشخصية الوجودية التي تحررت تحررا كاملا ثم تحملت مسئوليتها كاملة نحو نفسها ونحو المجتمع البشرى الذى تريد إبعاده ، وذلك بينما نرى هوجو لا يزال مستعبدا للقيم التي يلقنها له الحزب الشيوعى برياسة لويس . ولذلك نرى هوجو كآلة الصماء في يد لويس ، الذى يحرضه على اغتيال هودرر ، ولكنه لما كان هوجو لا يصدر عن حريته الكاملة ولا يلتزم بوحى من هذه الحرية ، وإنما يتلقى الأوامر من الخارج ، فإنه يبدو شخصية ضعيفة مترددة لأنها منقادة . وذلك بينما يفرض هودرر بكل إعجاب ، لأنه شخصية وجودية متحررة لا تلتزم إلا بوحى من نفسها وإن يكن الجميع أعضاء في الحزب الشيوعى ، على نحو ما كان سارتر نفسه متضما للحزب الشيوعى ثم اختلف معهم وأصبح هدفا لهجماتهم العنيفة ، لأنه طالب بحريته الفردية داخل الحزب ، وأبى أن يصبح آلة منقادة كهوجو وغيره . وإن يكن قد ظل شيوعى الاتجاه على طريقته الخاصة ، وعلى سبيل الكتابة والتأثير الفكرى دون الاشتراك في عمليات التكتيك والتنظيم الحزبى

وهكذا يتضح الوضع الحقيقى للوجودية ، فهي إذا كانت تزعم أنها ليست قيمة بل واقعا ، فإن هذا الواقع نفسه لا يزال يشق سبيله إلى الوجود أى إلى نفوس الأفراد المختلفين ، وربما كان هذا هو السبب فى انصراف سارتر إلى كتابة عدد ضخم من السنايرو والمسرحية والمقالة ، وكلها تهدف إلى اثبات أن الوجودية آخذة فى التغلغل فى الإنسانية ، وإنما ليست مصدر ضعف ولا انهيار للبشر ، بل على العكس مصدر قوة ورجولة وخير ، تتبع من تحرير الإنسان ، وتحمله مسئوليته ، والقضاء عليه بضرورة الالتزام فى كل حدث أو مشكلة تواجهه فى الحياة .

وإذا كانت الوجودية تركز على عمد ثلاثة : هى الحرية : والمسئولية



والالتزام ، فقد كان من الطبيعي أن تنتج عنها عدة نتائج أو مشاعر خطيرة يحسها الفرد في سلوكه عبر الحياة . وهذه المشاعر لم يغفل عنها سارتر ، بل واجهها وبلورها في ثلاثة ، هي : القلق والهجران واليأس .

فأما القلق ، فإنه احساس من الطبيعي أن يستشعره الوجودى ما دام لا يريد أن يستند في حياته وتصرفاته وأحكامه إلى إله أو قضاء وقدر ، أو أى نوع من أنواع الجبرية ، أو ضرب من ضروب القيم الأخلاقية والاجتماعية ، ويأبى إلا أن يعتبر نفسه حرا حرية مطلقة . ولما كانت هذه الحرية تستتبع بالضرورة المسئولية عند الوجودى ، فإنه لا بد أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما تستتبعه من التزام وتخير لما يريد أن يلتزم به . ونفس هذه الحرية والتخلص من كافة القيم المتوارثة ، هي التى تولد أيضا في نفس الوجودى الشعور بالهجران ، أى الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التى تتحمل بحكم حريتها أقدم المسئوليات . وبحكم انتفاء القضاء والقدر والجبرية والحتمية ، بل والعزاء الذى يقدمه الاعتقاد في الحياة الأخرى ، وما قد نجده فيها من تعويض عن يؤس هذه الحياة ، فإن الوجودى قد يستشعر اليأس . ولكن سارتر لا يريد أن يسلم بهذا اليأس ، وذلك لأنه يؤمن بأن العمل غاية في ذاته ، وليس من الضروري أن يكون وسيلة لنتيجة معينة أو لتحقيق هدف بذاته . ويكنى الوجودى أن يعيش من أجل العمل وأن يجد جزاءه الكامل في العمل ذاته وفي لذة ذلك العمل . ومثله في الحياة مثل الصائد الذى لا يجد لذته ولا أمه في صيد العصفور وأكله ، بل يجد هذا الأمل وتلك اللذة في عملية الصيد ذاتها ، وهو أمل ولذة يفوقان بكثير نتيجة عملية الصيد .

\* \* \*

هذه هي الوجودية كمنهج فلسفى وأدبى ، وهذه هي الوجودية في حدود اعتبارنا لها واقعا إنسانيا راهنا ، أو قيمة ودعوة إلى فلسفة جديدة ، يراد نشرها بين البشر .

وأما حكننا على الوجودية فستطيع أن نستمد من مضمونها نفسه .  
 فهي وإن كانت تدعو إلى التخلص من القيم المتوارثة إلا أنها تدعو في  
 نفس الوقت إلى الإلزامية ، أى إلى الصدور في النهاية عن قيم جديدة  
 يرتضيها كل فرد في وضع معين . ولما كانت تعترف بأن التزام كل فرد  
 لا يقف تأثيره عند نفسه بل يمتد إلى غيره ويؤثر في الإنسانية كلها بحكم  
 التضامن البشرى ، فإننا نستطيع أن نقول بأنها لو انتشرت لابد أن تؤدي  
 في النهاية إلى تكديس جملة كبيرة من القيم التي قد تكون ترانا يحمل محل  
 التراث القديم ، وذلك بعد فترة بليلة قد تطول أو تقصر تبلور فيها تلك  
 القيم الجديدة ، بل وتتحجر كما تبلورت وتحجرت القيم القديمة بحكم المحاكاة  
 والتلقين ، ونزعة الإنسان الفطرية إلى التخلف من حمل المسؤولية .

وإذا كانت هذه هي النتيجة الحتمية البعيدة أو القريبة للوجودية ، فإننا لن  
 نلبث أن تبين ما فيها من اسراف ، وذلك لأننا وإن كنا نبيل إلى التسليم مع  
 الوجودية بأن الكثير من القيم المتوارثة قد فقدت الإنسانية لإيمانها الصادق  
 بها ، بل وأصبحت أحيانا وسائل للجهن والحداغ والتضليل والتخلص من  
 المسؤولية ، كما تؤمن بأن الإنسانية في ميسس الحاجة إلى تجديد القيم ونفث  
 حرارة الإيمان فيها والإخلاص لها ، إلا أننا مع ذلك لانستطيع أن نرى  
 خيرا في التسليم بضرورة اتساع عملية الهدم على هذا النحو المخيف الذي  
 يمتد إلى فكرة الألوهية ذاتها ، كما أننا نخشى أن ينوء عامة الناس بعبء تلك  
 الحرية المطلقة التي يريد الوجوديون إلقاءه على كاهلهم . بل ونخشى أن  
 يسمى هؤلاء العامة استخدام تلك الحرية أو التحرر على نحو ما شوهد في  
 مقاهي وكهوف سان جرمان بياريس ، بل ومقلديهم في الكثير من بقاع  
 الشرق والغرب . وإذا كان سارتر وأمثاله من الفلاسفة يستطيعون تحمل  
 أعباء هذه الحرية والبث في كل موقف بحكم أو رأى يلتزمونه لخيرهم وخير  
 الإنسانية ، فإننا لا نظن أن عامة الناس قد وصلوا أو من المنتظر أن يصلوا  
 في القريب إلى مثل فلسفة سارتر وشجاعته وحسه الاخلاقي ، وذلك مع أنه

ليس من الخير في شيء أن نطلق للانسان العنان قبل أن ينتصر على حيوانيته وأنانيته ، وقبل أن يستطيع أن يحقق بوجوده ذاته ماهية الانسان ، أى إنسانيته الرفيعة التى تميزه عن غيره من الحيوان .

وأما ألم ما يدفع به سارتر عن نفسه تهمة تعريض الإنسانية لكل هذه المخاطر ، فهو ما يردده من أن مذهبه ليس دعوة إلى مذهب أو دين أو قيمة جديدة ، وإنما هو استقراء للواقع وتسجيل لتطور إنسانى . لكن مؤلفات سارتر الأدبية تنطق بنفسها بأن هذا الواقع لم يصبح واقعا شاملا ، وأنه هو وأنصاره إنما يساعدون بمؤلفاتهم على تعميم هذا الواقع بتصوير الوجوديين في صورة الاخيار الشجعان وغير الوجوديين في صورة العبيد المترددين .

### خاتمته

هذه هى التخطيطات العامة لمذاهب الآداب الكبرى التى ظهرت عند الغربيين في العصور الحديثة منذ عهد النهضة حتى اليوم ، وهى مذاهب توثقت معرفة العالم العربى بها منذ نهضة الأخيرة ؛ ولأنه وإن يكن من العسير أن نجد مدارس أو جماعات عربية حديثة قد تقبلت بهذا المذهب أو ذاك ، إلا أنه بما لا شك فيه أن حركة التجديد الثقافى والأدبى في العالم العربى المعاصر ، سواء في الشرق أو في المغرب ، قد تأثرت أكبر التأثير بكل هذه المذاهب التى اشتبكت وتداخلت في هذه الحركة التجديدية العامة ، على اختلاف في النسب ، وفقا لظروف الحياة المختلفة ، ولأموجة واتجاهات الأفراد المتباينة .

على أنه إذا كانت حركة التجديد الأدبى قد تأثرت بمذاهب الآداب الغربية المختلفة من حيث مضمون الأدب وأصوله ، فإنها قد تأثرت أيضا بأبلغ التأثير من حيث غايات الأدب وأهدافه ، حتى رأينا المفكرين والأدباء يقتتلون اليوم في العالم العربى كله حول هذه الأهداف والغايات ، على نحو يستحق أن تبينه وأن نوضح خطوطه العامة ..

## غايات الأدب

لا شك أن حديثنا عن الأدب ومذاهبه قد تناول بالضرورة بعض إشارات لغايات الأدب، وذلك باعتبار أن هذه الغايات لابد أن تدخل في تعريف الأدب وتحديد مدلوله ، كما لا بد أن تدخل في التمييز بين مذاهبه المختلفة . وباستطاعتنا أن نلمح بعض هذه الغايات مثلاً في تعريفنا للأدب بأنه صياغة فنية لتجربة بشرية ، أو أنه نقد للحياة ، كما باستطاعتنا أن نلمح بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهباً أدبياً كمذهب الفن للفن بأنه المذهب الذي يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية ، أو عندما نحدد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية ، أو أن الواقعية ترمى إلى إظهار ما في الحياة من قبح وشر .

كل هذا صحيح ، ولكننا بالرغم من استعراض حدود الأدب ومذاهبه ، لا نزال نشعر بأن هذا الاستعراض لم يجب على عدة أسئلة لا تزال تتزدد في العالم العربي الحديث ، بل وفي غير العالم العربي عن غاياته ووظائفه في الحياة .

فالناس يتسامون في كل مكان عن غايات الأدب ووظائفه ، ويختلفون حول هذه الغايات والوظائف ، بل ويقتلون . فبهم من يقول أن الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذي لم يعد له مجال في الحياة الحديثة القائمة على العلم والإنتاج . ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يشبع في حياة الناس حاجات ملحة لا تقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية وغير المادية . بل ومنهم من يرى أن من واجب الأدب أن يساهم في تنظيم الإنتاج العام وتميمته وتحقيق العدالة في توزيع ثرواته ،

وذلك باعتبار أنه الوسيلة الأولى لرياضة أم أداة من أدوات الإتساع والاستهلاك وهي الانسان .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه، عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد إلى الاختلاف حول الغايات التي يمكن أن يسمى إليها، فيقسامون هل يجب أن يكون الأدب ذاتيا أم موضوعيا . وهل يجب أن يكون فرديا أم اجتماعيا . وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة . وهل يكون أدب عاطفة وافعال أم أدب عقل وتفكير . ثم هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية ، أم يكتب برسالته الجمالية . وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وإيضاح ، أم أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه . وأخيرا هل يكون أدب هروب وحياد ، أم أدب رأى والتزام .

كل هذه اتجاهات تتصارع في مجال الأدب في العالم العربي وغيره من العوالم في العصر الحاضر . فإنا لو عدنا إلى التاريخ لنحاول استعراض الغايات التي كان يهدف إليها الأدب وغيره من الفنون في تاريخ الإنسانية الطويل ، الذي يمتد من الرجل البدائي حتى الرجل المتحضر المعاصر ، حيث نرى الآداب والفنون تختلط في نشأتها الأولى بالسحر ومعتقدات الانسان البدائي ، ثم تنتقل من السحر إلى الدين ، حيث نرى فونا أدبية خطيرة تولد في كنف الدين ، وفي خدمة طقوسه وشعائره ومعتقداته ، على نحو ما نشأ فن المسرح في عبادة ديونيزوس إله الكرم والخمر عند اليونان . ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك في عبادة إيزيس وأوزيريس عند قدماء المصريين . ثم نجد الآداب ينتقل إلى خدمة المجتمع ، فيعتبر سجلا تاريخيا لأحداثه الكبرى ، حتى قيل أنه السجل الأول لحياة شعب كالشعب العربي ، وذلك مع مزاجته عند قديمي التعبير عن حياة المجتمع وأحداثه الكبرى ، والتعبير عن حياة الفرد وبعض خواطره أو عواطفه أو مشاهداته .

ثم تعقدت الأمور بنمو التفكير البشرى وتناوله مختلف مناحي النشاط الانساني بالتحليل والتوجيه ، فلم يعد الادب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تملئها ملايسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل التفكير الفلسفي ، وأخذ يستتبط للآدب والفن غايات جديدة ، وإن يكن قد ابتدأ على يد أرسطو باستقراء تلك الغايات من الآدب الذي كان قد سبق لإنشاؤه بطريقة تلقائية ، وحاول أن يظهر غايات أو وظائف خفية كانت مستقرة في ذلك الآدب ، وكانت تعمل عملها في النفوس على نحو لا شعوري ، ثم جاء هذا الفيلسوف الجبار ، فحاول أن يظهر إلى عالم الوعي والإدراك تلك الغايات والوظائف الخفية الفعالة ، ويفسر بفضلها استراحة الناس لهذا الآدب أو الفن وإقبالهم عليه .

وفي الحق إن أرسطو يوضعه لنظرية العلل ، كان قد مهد لإختصاع الآدب وغيره من النشاط الانساني لنفس النظرية العامة الشاملة . ولم يكن بد من أن يطبقها على الآدب على نحو ما فعل في كتابه عن الشعر ، حيث نراه عند حديثه عن فن التراجيديا يضع لهذا الفن علة غائية هي التي سماها بالتطهير النفسي ، وإن يكن قد أجهل الحديث عن هذه الغاية إجمالاً تركها محوطة بالغموض ، وأفسح المجال في تفسيرها لشيئ الآراء والنظريات .

وملخص نظرية التطهير Catharsis هو أن التراجيديا تطهر النفس البشرية بإثارة الخوف والشفقة . وبالرغم من اختلاف الآراء في تفسير هذه النظرية ، إلا أننا لنعدو الحق القريب إذا قلنا أن أرسطو يريد أن يقول أن المأساة بإثارة انفعال الخوف والشفقة بما تعرض من أحداث ، تخلص نفوسنا عما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات ، وكأنها تدأونا بالتي كانت هي الداء . وإذا كان أرسطو قد قصر التطهير على هذين الانفعالين ، فالراجح أنه إنما فعل ذلك لأن التراجيديا الإغريقية القديمة التي استقى منها نظريته كانت في الغالب تثير هذين الانفعالين دون غيرهما ، وذلك لأن

محورها الاساسى كان الصراع بين الالهة أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الالهة ، أو بين قوى الكون المتضاربة . ولما كان فن المأساة قد تطور ، وأصبح يتناول تجارب البشر المختلفة ومخيمهم في الحياة كأفراد وكأعضاء في المجتمع ، فإن باستطاعتنا أن نوسع من نظرية التطهير ، فنقول بأن فن المأساة لا يظهر النفس البشرية من انفعالى الخوف والشفقة فحسب ، بل ويظهرها أيضا من غيرهما من الانفعالات والمشاعر المكبوتة . فالمأساة التى تعالج تجربة غرامات محترمة قد تطهر النفس من رغبة مكبوتة أو تلهف لثمل هذه المغامرة ، وبخاصة عند الشباب واليا فعين .

هذا ، ولقد سبق أن أوضحنا عند حديثنا عن التجربة البشرية التى يصوغها الادب أن هذه التجربة قد تكون خيالية ، وادخارا للطاقة الفعلية للكاتب . وباستطاعتنا أن نقول هنا أن ما يصدق على الكاتب يصدق على القارئ أو المشاهد ، فنصبح التجربة البشرية المعروضة عليه فى المسرحية أو القصيدة ادخارا لطاقته الفعلية ، وتطهيراً لنفسه من رغبته المكبوتة ، اذ يعيش فى الخيال ما كان يود أن لو عاشه فى واقع الحياة .

وتطور البحث فى غايات الادب بعد أرسطو فلم يعد قاصرا على الغاية التى يحققها على نحو لا شعورى ، كالتطهير ، بل امتد إلى الغايات الإرادية الواعية ، وذلك بحكم ظهور المذاهب الأدبية المختلفة .

ونستطيع أن نقول بأن المذاهب الكلاسيكية بوجه عام لا تتخذ الادب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، بل تتخذ الإنسان موضوعا لدراستها ، وتجعل من هذه الدراسة غاية فى ذاتها ، ومع ذلك فهذه الغاية لا بد أن تحقق عدة أهداف أخرى فى السلوك الفردى والسلوك الاجتماعى ، كما قد تؤدي إلى تهذيب الجنس البشرى والرقى بمستواه الإنسانى العام . وكل ذلك استنادا إلى تلك النظرية الفلسفية الخالدة التى استهل بها سقراط رائد المفكرين فلسفته ، فقال إن الفهم هو الدعامة الأولى والاساسية للسلوك الفردى والاجتماعى ، وذلك سواء أكان الفهم منصرفا إلى فهم الإنسان لنفسه أو فهمه

لغيره أو معرفته للخير والحق والجمال في ذاتها . وذلك باعتبار أن عدم فهم الإنسان لنفسه ومغالطته لها وعدم فهمه لغيره ، وما في نفس ذلك الغير من نزعات ورغبات ومشاعر ، كما أن جهله لما هو خير وما هو شر — كل هذا يكون السبب الأساسي في اعوجاج السلوك الفردي والاجتماعي . والإنسانية كلها لا يمكن أن تنسى ما صاح به سقراط من أن الإنسان لا يمكن أن يرتكب الشر وهو عالم أنه شر ، كما أنه لا يمكن أن ينصرف عن الخير وهو عالم أنه خير .

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الذي يتخذ له غاية تحليل النفس البشرية وإظهار خطاياها وتفسيرها وإيضاحها ، ويتخذ من هذه المهمة غاية مكتفية بذاتها - لا يمكن أن يقال بأنه أدب لا يخدم الحياة ، ولا يخدم الفرد أو المجتمع ، وذلك باعتبار أن الفهم الصحيح يعتبر أساساً صلباً لكل سلوك فردي أو اجتماعي خير . وفي كل هذا ما يسلبنا إلى التعريف الذي أوردناه عن الأدب عندما قلنا إنه تعدد للحياة .

وما إن انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات ، وتعددت المذاهب ، ولم يجمع الأدباء بعد الكلاسيكية على أى مذهب .

والواقع أن الغايات التي اتخذت هدفاً للأدب في كل مذهب ، كثيراً ما حددت على أساس فن خاص من فنون الأدب ، كان محور تفكير واهتمام دعاة ذلك المذهب . فالرومانسية مثلاً عند ما تقول بأن الأدب تعبير عن الذات الفردية إنما ينصرف تفكيرها إلى الشعر الثنائي بنوع خاص ، وذلك لأنه الفن الأدبي الذي يستطيع تحقيق هذه الغاية ، بينما يقصر عن ذلك فن آخر كفن القصة أو المسرح ، الذي لا مفر له من أن يكون موضوعياً ، والذاتية لا يمكن أن تدخله إلا لما أو بطريق غير مباشر ، أو في ثوب التنكير . وعند ما نهضت مذاهب أخرى تحارب الذاتية وتدعو للبوضوعية كانت دعوتها منصرفة بالضرورة إلى الفن الأدبي الذي ظهرت



فيه الذاتية وطغت عليه، وهو فن تشعر الغنائى .

والمعركة التى دارت ولا تزال تدور بين الذاتية والموضوعية لا يريد الكثير من المفكرين التسليم بأساس التعارض فيها بالنسبة للشعر الغنائى، لأنهم يرون أن هذا الفن لا يمكن أن يكون له غير هدف واحد هو التعبير عن النفس البشرية، وأنه حتى عند ما يتحدث عن الطبيعة والعالم الخارجى، لا يمكن أن يتحدث عنهما حديث العلم، وكما هما فى العالم الخارجى، وإنما يتحدث عنهما كما ينعكسان فى النفس البشرية ويتلونان بألوان تلك النفس، وإلا خرج الحديث عن مجال الأدب .

وأما الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة النفعية أو الحيوية، فهو أيضاً لا يستند إلى تعارض أساسى، وذلك لأن الإنسانية قد أجمعت منذ الأزل حتى اليوم على أنه لا يمكن اعتبار كل كلام أدباً . فالعلم ليس أدباً، والتفكير المجرد ليس أدباً، وإنما يتميز الأدب عن غيره من الكلام أو التفكير بمخاصة أساسية هى قيمته الجمالية التى تنبعث من خصائص أسلوبه، وبانعدام هذه القيمة ينعدم الأدب. وإنما يدور الخلاف حول استطاعة الأدب الاكتفاء بقيمته الجمالية دون القيم النفعية الأخرى أو عدم استطاعته .

والخلاف الجدى حول غايات الأدب هو الذى يتركز فى الخلاف حول موضوعات الأدب . وحول الموقف الذى يقفه الأديب من تلك الموضوعات، وهل يلتزم فيها برأى أم لا يلتزم . وذلك لاتنا حتى لو سلمنا بأن الأدب تعبير عما فى النفس البشرية، فإنه من السهل أن تبين أن هذه النفس تحفل بالموضوعات، فيها مشاعر خاصة وآمال وآلام ذاتية، وإحساسات وخواطر فردية أو ميتافيزيقية، كما أن فيها صوراً منعكسة عن المجتمع، وآمالاً وآلاماً لجاهير الناس . وإذا كان تعبير الأديب عن مشاعره الخاصة لن يعدم إحداث صدهاء فى نفوس الغير، ونزوله من تلك النفوس

منزل الرضا والنفع ، بحكم التشابه القائم بين أفراد البشر ، وبحكم عدوى التنفيس التي لا بد أن تمتد من نفس الشاعر أو الأديب إلى نفس قارئه ، إلا أن أمواج الحياة قد طغت على العالم فأصبح الناس فيها كالغرقى يتلهفون على من يمد إليهم يدا لينقذهم من لجأ العانى ، أو يعينهم على أن يطفوا فوق أثبا جها . وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملا إيجابيا وإثارا ، وتضحية بالذات في سبيل الغير من ملايين الناس الفارقين في محن الحياة ومشقاتها . وربما كان هذا هو السبب الأساسي في طغيان الدعوة إلى الأدب الملزم في الوقت الحاضر . وهو الأدب الذي يحارب الذاتية والانعزالية والهرب ، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله ، لا يسجلها أو يعرضها فحسب ، بل ويلتزم إزاءها برأى ، ويتحمل مسئولية هذا الرأى أمام الجميع ، مهما عرضته تلك المسئولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات .



Bibliotheca Alexandrina



0409130